

Per A-1169

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

ISSN 0207—4702



TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

680

А. БЛОК

И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК
VI

Рер А. 1188

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIHK 680 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

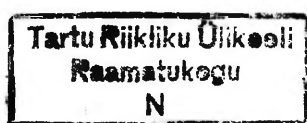
XVI
11-928

А. БЛОК И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК VI

Тарту 1985

Редколлегия: Д. Е. Максимов, Л. И. Тимофеев, Ю. М. Лотман,
З. Г. Минц (отв. редактор), В. И. Беззубов,
В. Н. Невердинова, Л. Н. Киселева



«СЛУЧИВШЕЕСЯ» И ЕГО СМЫСЛ В «СТИХАХ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ» А. БЛОКА

З. Г. Минц

I.

Как и большинство произведений младших символистов, цикл Ал. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» последовательно и *поэтически направленно* соотнесен с многочисленными событиями внетекстовой реальности. Как и во всех символистских произведениях, действительность эта отображается в цикле сложно опосредованно.

21 июля 1902 г. Блок записал в дневнике: **Я ХОЧУ ТОГО, ЧТО БУДЕТ.** Все, что случится, того и хочу я. Это ужас, но правда. Случится, как уж — все равно, все равно что. *Я хочу того, что случится.* Поэтому это, что *должно* случиться и случится, — то, чего я хочу» (7, 53).¹ Напряженно развивающаяся мысль отрывка допускает много трактовок.² Но безусловно одно. Блок представляет себе мир как изменчивый поток — стихию, которой глубоко родствен «я», и все изменения которой («все, что случится») этот «я» заранее принимает как выражение его собственной (хотя не проясненной рассудочным знанием) воли.

Высокая оценка роли «Случающегося» в предстоящем личности мире переносится и в искусство. Основные лирические пер-

¹ Все ссылки на произведения Блока даются по изданию: Александр Блок. Собр. соч. в 8 т. М.-Л., 1960—1963. Первая цифра в скобках — том, следующие — страница. Зд. и ниже курсив и др. неоговоренные графические подчеркивания принадлежат Блоку.

² В нем легко найти субъективистское отождествление реальности и воли «я» (в том числе — и в типичном для Ф. Сологуба парадоксальном повороте: «я» как «единственное бытие» мира ответствен за все грехи и «ужасы» жизни). Но идею записи можно истолковать и как фаталистическую покорность судьбе, и даже как гегельянский пафос «действительности» (хотя и заменивший рационалистический критерий «разумности» волюнтарными оценками), и как отзвук мыслей А. Шопенгауэра о соотнесенности «я» и «мировой воли». На разных этапах эволюции Блока отобразившиеся в цитированной записи представления будут получать различные истолкования. Но кардинально важными для Блока они останутся навсегда.

сонажи, события, лейтмотивы «Стихов о Прекрасной Даме» всегда так или иначе связаны со «Случившимся». И хотя, безусловно, отнюдь не все события жизни Блока 1901—1902 гг. отразились в его лирике, но все, отраженное в его лирике, — это прямые или опосредствованные отклики на «Случившееся».

Мысли по поводу «Стихов о Прекрасной Даме», кажущиеся близкими к высказанной в критике и литературоведении, встречаются достаточно часто. С наибольшей определенностью о «реальности» изображенного в блоковском цикле писали в начале века. В «Письмах о русской поэзии» о героине «Стихов о Прекрасной Даме» категорически говорится: «Это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт.»³ Сходные мысли высказывались В. Брюсовым, также видевшим в ранней лирике Блока отображение лишь биографически реального и «не мистичность, а недосказанность».⁴ Впоследствии эта (очевидно, односторонняя) точка зрения многократно повторялась исследователями 1930—50-х гг., доходя до попыток либо вообще замолчать роль мистических умонастроений юного Блока для художественной структуры «Стихов о Прекрасной Даме», либо истолковать «мистическое» как внешнюю форму выражения биографических переживаний.

Значительно интереснее взгляд на «Стихи о Прекрасной Даме» как на «лирический дневник». Если Л. И. Тимофеев считает этот «своеобразный лирический дневник» дефектным, т. к. он «крайне осложнен переключением в мистический план»,⁵ то в книге Д. Е. Максимова связь лирики начала XX в., и лирики Блока в частности, с «автобиографическим документальным элементом»⁶ утверждается как характерная и новая черта поэтического искусства эпохи.

Мысль о «Стихах о Прекрасной Даме» как «лирическом дневнике» помогает перейти от отвлеченных споров, «чего больше» в ранней лирике Блока: «мистики» или «реальности», в план исследования *художественного* отношения денотативной действительности к лирическому тексту «Стихов». Но все же вопрос о том, *какие именно* реальные факты и события могли трансформироваться в символы «Стихов о Прекрасной Даме» и *по каким законам* осуществлялась эта трансформация, до сих пор не был предметом специального изучения. Попробуем ответить на него, исходя из блоковского представления о смысле и эстетической функции «Случившегося».

Что такое «Случившееся», каков его онтологический и модальный художественный статус? Для Блока «Стихов о Прекрасной

³ Аполлон, 1912, № 8, с. 61.

⁴ Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912, с. 160.

⁵ Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. М., 1963, с. 22.

⁶ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981, с. 18.

Даме» это — *подлинно бывшее*, ряд реальных событий и вызванных ими, *реально же имевших место*, душевных состояний. Для Блока вплоть до последних дней его жизни необыкновенно важным было подчеркнуть *истинность* изображенного в лирике 1901—1902 гг. В комментариях 1918 г. Блок пишет о 1901 годе: «Но уменальность той силы, которая дает печали процвести надеждой (значение этого года и следующего объективное; об этом может засвидетельствовать А. Белый)» (7, 346. Разрядка моя. — З. М.). Но в то же время о «Случившемся» в жизни и отраженном в творчестве такого близкого ему художника, как В. Соловьев, Блок писал: «...образ — не мечта, а действительность.» И пояснял: «Рыцарь-монах имел действительные видения» (5, 451; курс. мой. — З. М.). Это суждение из статьи «Рыцарь-монах» строится на образах пушкинского стихотворения «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный...»), слова из которого:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму, —

Блок в период создания «Стихов о Прекрасной Даме» записал на обложке второй рукописной тетради стихов,⁷ предназначая им, видимо, роль motto ко всей своей поэзии 1901—1902 гг. Как же соотносится понятие о «том, что случится», явно не совпадающее с бытовой реальностью, с этой самой «реальностью», к которой Блок постоянно апеллирует?

«Случившееся» получает истолкование в двух, во многом друг другу противоречащих рядах представлений поэта: 1) в платоновско-романтической (выражаемой зачастую в терминах Канта) оппозиции подлинной (идеальной) реальности, мира ноуменов, и мнимой, «фантастической» реальности земного мира феноменов; 2) в идущем от Вл. Соловьева представлении о *воплотимости* идеального, и его грядущем «синтезе» с материальным, о земном воплощении высшей Красоты.

Это противоречивое миропонимание (которое порождает двойственное отношение к материальному миру),⁸ по-видимому, подразумевает предположение о существовании *двух типов «феноменального»*: 1) явлений, отображающих сущности высшего порядка; 2) явлений, в которых воплощаются «идеи» мнимой «фантастической реальности» (последние могут пониматься либо как «пустые идеи» — болезненные фантазмы, иллюзии, имеющие лишь «душевную», субъективно-психологическую

⁷ РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 2, л. 17 об.

⁸ См. об этом мои статьи: 1) Поэтический идеал молодого Блока. — Блоковский сборник, 1. Тарту, 1964; 2) Владимир Соловьев — поэт. — В кн.: Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974; 3) Символ у А. Блока. — В мире Блока. Сб. статей. М., 1980.

реальность, либо как «идеи» мира, противостоящего божественному, — «демонического», «дьявольского»). И те, и другие, однако, — *явления*, «феномены», воплощенные в «земных» формах времени и пространства и чувственно воспринимаемые, «созерцаемые».

«Феномены» первого рода и составляют тот мир «действительно Случившегося», который должен был быть отображен в стихах о «Деве, Заре, Купине» и который, действительно, составляет основное содержание стихотворений в первых разделах цикла (в сборнике 1904 г. образовавших ядро его I раздела — «Неподвижность»). «Феномены» второго рода первоначально не имеют статуса «случившегося», однако, постепенно (в полной мере — уже за пределами «Стихов о Прекрасной Даме», в творчестве 1903—1906 гг.) получают его.

Из сказанного очевидно, что к «Случившемуся» Блок 1901—1902 гг. может относить не только объективно бывшее, но и самые разнообразные «видения»: «сны», «прозрения» и «предчувствия», мечты и т.д. Отметим, однако, что хотя именно эти образы Блока привлекали внимание его первых читателей и критиков самых разных направлений, писавших о «лунатизме» и «дремотном сознании» Блока (М. Волошин, П. Коган и др.), но сам поэт (как в своем творчестве, так и в дневниках, письмах и т.д.) достаточно четко определяет и разделяет формы «Случившегося», отображенные в его творчестве: биографические события («Я вышел...»), сны («*И мнилась мне Росийская Венера*»), предчувствия («Иду и трепещу в *предчувствии* огня»), воспоминания («*И вспомнил я...*») и т.д. Поэтическая модальность образов, описывающих состояния «я», весьма четка: психологическая реальность и «знаки», подаваемые внешним миром и воспринятые бодрствующим сознанием, разделены. От декадентского пафоса бреда, галлюцинаций и т.д. Блок достаточно далек.⁹ При этом, хотя ценностный статус всех «феноменов» высшего порядка, в принципе, для Блока этих лет одинаков, а романтическая традиция подсказывает высокую оценку «снов» и «прозрений», ему часто близка («антиромантическая», младосимволистская) мысль о том, что воплощенное во внешнем по отношению к «я» мире *выше*, желаннее, чем являющееся в снах и предчувствиях:

О, взойди же предо мною
Не в одном воображеньи! (1, 174).

Окончательное земное воплощение идеала мыслится Блоком, верившим в утопии Соловьева, безусловно, как *явленное «всем» и «наяву»*.

⁹ См. об этом, например: Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Письма Блока. Пб., 1923.

Более узко содержание Случившегося определено младосимволистским эсхатологическим индивидуализмом молодого Блока: именно «здесь» и «теперь» — в жизни лирического «я» — совершается мистерия конца мировой истории и сотворения «новой земли и нового неба». Блок уверен в единстве своей «личной и мировой жизни» (7, 350), считает необходимым понять «свой личный конец (или хотя бы неличный, конец известного духовного периода) как символ вселенского» (8, 34). Он постоянно ощущает себя не только библейским пророком, но и новозаветным «свидетелем Случившегося». А само «Случившееся» — это разные формы и фазы приближающегося воплощения Красоты, которое реализуется в событиях интимной жизни «свидетеля».

Блок пронзен не только ощущением величия «того, что будет», но и своего нахождения в *непосредственной близости* от «Случившегося» — временной:

... близко появление (1, 94)

и пространственной:

... И все, что было невозможно
Случится *здесь* (1, 163)

ср. ретроспективную запись в дневнике 1918 г.: «Были блуждания на лошади вокруг Боблова (с исканием места *свершений*)» (7, 345; разрядка моя. — З. М.). Блок действительно не сомневается, что «вселенская мечта» воплотится на земле в начале XX века и где-то поблизости от Шахматова!

Отсюда и проистекает очень важное для «Стихов о Прекрасной Даме» стремление предельно точно отобразить все «подробности, незначительные с виду»: ведь все, что воспринимается как знак будущего «воплощения», «получает смысл и высшее значение» (7, 344; разрядка моя. — З. М.). Ценность же поэтического текста определяется не только предполагаемым масштабом «Случившегося», но и точностью его фиксации. Это порождает совершенно особое «отношение искусства к действительности» в цикле Блока — «точечное» соответствие данного в тексте образа какому-то **единичному** явлению или событию реальности (внешней или психологической), причем соответствие, фиксируемое с максимальной художнической и «сверххудожественной» тщательностью «Свидетельства».

Более того: символистская лирика молодого Блока в определенном смысле **теснее** связана с ее «единственными» жизненными прообразами, чем большинство произведений бытовой тональности. Если бы строки:

Я вышел. Медленно сходили
На землю сумерки зимы (1, 75) —

принадлежали кому-то из поэтов XIX в., ориентированных на изображение бытовой реальности, то искать в биографии автора тот единственный, случившийся в действительности эпизод, который здесь описан, было бы для биографа — наивно и бессмысленно, а для анализирующего текст — абсолютно бесполезно: как художественное произведение, стихотворение никак не было бы рассказом *именно и только* об этом событии. Но когда Блок, обратившийся в конце своего жизненного пути к комментированию «Стихов о Прекрасной Даме», пишет: «25 января <1901 г., т. е. в день создания стихотворения «Я вышел. Медленно сходили...» — З. М.> — гулянье на Монетной к вечеру в совершенно *особом* состоянии» (7, 343), — то для него первостепенно важно, чтобы читатель знал *о точном до деталей* воспроизведении в тексте «реально бывшего» (ср.: «Я вышел» — «гулянье на Монетной»; «сумерки зимы» — «25 января <...> к вечеру»). Речь идет, в данном случае, не о степени точности позднего блоковского комментария (отделенного от времени создания стихотворения почти 20 годами — по сути дела, всей сознательной жизнью поэта, — и последовательно ориентированного на прозаические пояснения Данте к «Новой жизни» — см.: 1, 561). Но сам принцип такого комментирования полностью определен и оправдан важнейшими особенностями поэтики «Стихов о Прекрасной Даме».

Речь идет о постоянно и поэтически осознанно проведенном способе художественного обобщения. Переход от наблюдаемого к его интерпретации происходит не в процессе дотекстового обобщения жизненных впечатлений, а при соположении «свидетельски» точных абрисов *данного* «случившегося» и его (сколь угодно обобщенной) интерпретации. Коренное отличие этой поэтики от реалистической самоочевидно. Но весьма любопытно, что расширение масштабов интерпретации изображаемого — переход, по точному определению Д. Е. Максимова, от социально-исторической типизации к надысторической мифологизации¹⁰ и, соответственно, растворение конкретно неповторимых черт художественного образа во «вселенском», универсальном — это лишь одна сторона символизма молодого Блока. На другом полюсе предельно обобщенному смыслу изображаемого компенсаторно соответствует требование предельной правдивости конкретных «свидетельств». Возникает совершенно иная, чем при «типизации», но не менее напряженно активная связь изображения с изображаемым.

Описанный тип отношения произведения к действитель-

¹⁰ Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (предварительные замечания). — В кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник, 3. Тарту, 1979, с. 5—6 и след. (Учен. зап. ТГУ, вып. 459).

ности — естественное отражение наиболее важных сторон «соловьевского» мирозерцания Блока. Все, что связано с Воплощением Красоты — единственное, абсолютно уникальное событие, связанное с ожидаемым концом мировой истории. Коллизии исторического процесса бесчисленны — Начало (сотворение мира) и Конец однократны (хотя, при переводе на «земное время», и они могут распадаться на отдельные акты созидания или исчезновения). Поэтому и каждый из знаков конца *абсолютно единствен*, и только сохранение его неповторимых примет делает изображение причастным мистическому величию происходящего.

Художественный метод раннего Блока в известном смысле связан с традициями искусства Ренессанса (в особенности «Новой жизни» Данте, цикла сонетов Петрарки), романтизма (не только байроновского, но и — что гораздо ближе Блоку — новалисовского) и, разумеется, лирики Вл. Соловьева. В дальнейшем близкие к поэтике «Стихов о Прекрасной Даме» стороны символизма отразятся в той ориентации на автобиографизм, о которой писал Д. Е. Максимов, — что, впрочем, станет хорошо заметным лишь в конце 1900-х — в 1910-х годах. Для русской поэзии начала XX в. такой художественный метод достаточно уникален. Вместе с тем, для самого символизма эта новая, но несомненная связь с реальностью сыграет огромную роль в дальнейшем, когда встанет вопрос о «заземлении» универсальной проблематики младшего символизма в национальном и социально-историческом.

Описанные особенности поэтики молодого Блока определяют многие важные черты «Стихов о Прекрасной Даме», в первую очередь — структуру художественного времени и пространства в цикле. Кантианская традиция, важная для младших символистов, подвергалась в их системе переоценке с позиций платонизма. Это особенно резко проявлялось в трактовке времени — пространства. Трехмировая модель (небесный, земной миры и грядущий «синтез») давала три разных решения этой проблемы: пространство и время не присущи «небесному» миру, но, в отличие от Канта, *онтологически* свойственны земному, где этот небесный мир отражается, *не* иллюзорны. Главная же сложность состояла в изображении мира чаемого идеала, «синтеза». В нем, по словам апокалипсиса, «времени уже не будет» (Откр. X, 6). Тем не менее для символистов — «соловьевцев» начала века речь все же шла о земном «воплощении вневременного *к формам пространства и времени*» (А. Белый). Апокалиптическая формула поэтому истолковывалась младшими символистами как желаемое исчезновение *старого* мира с его *старыми* пространствами и временами; сотворение же «новой земли и нового неба» (Откр.) представлялось в формах «*нового* пространства и «*нового* времени (ср. позднейшие строки Блока, обращенные к Белому:

«Словно мы — в пространстве новом, // Словно — в новых временах — 2, 91).

В «Стихах о Прекрасной Даме» именно указание на пространственно-временные параметры «Случившегося» гарантировало подлинность и точность изображения различных фаз и знаков земного воплощения идеала.

С этим связана поэтика датировок в «Стихах о Прекрасной Даме». В первом издании (1904), правда, тексты не датированы и не расположены в строго хронологическом порядке. Однако уже здесь и порядок следования стихотворений внутри каждого из трех разделов, и переход от одного раздела к следующему в целом прочерчивает путь Блока от первых стихотворений 1901 г. к лирике 1903—1904 гг. Основная концепция, подчеркнутая композицией сборника 1904 г., — путь лирического «я» от «Неподвижности», веры в вечное и неизменное, к разнонаправленным поискам «Перекрестков» и «Ущербу» мистического чувства — соответствует общим контурам реальной эволюции Блока в начале века.

Но уже II издание «Стихов о Прекрасной Даме» (М.: Мусaget, 1911; здесь «Стихи» — название не сборника, а I тома в трехтомном «Собрании стихотворений») не только располагает тексты в хронологическом порядке, но и — что гораздо интереснее — превращает датировки в часть художественного текста, делая реальные годы создания произведений названиями разделов тома («1900», «1902» и т. д.).

Начиная с III издания («Стихотворения», М.: Мусaget, т. I, 1916), этот принцип трансформируется. Названия трех циклов внутри «первого тома» лирики приобретают «канонические» очертания, но четыре раздела цикла «Стихи о Прекрасной Даме» в III и IV изданиях лирики 1898—1904 гг.: «I. Видения (Весна 1901 года)», «II. Ворожба (Лето 1901 года)», «III. Колдовство (Осень и зима 1901 года)» и «IV. Свершения (1902 год)» — включают датировки в свои заглавия. Последнее, пятое издание «первого тома» (вышедшее в 1922 г., после смерти Блока, но подготовленное в 1918—1921 гг.) выражает окончательный взгляд Блока на представление своего раннего творчества: все циклы и все стихотворения датированы. Внешне такое оформление текстов выглядит даже скорее «академическим». Для Блока, однако, речь шла совсем о другом. Датировки, как и обозначения места создания (при каждом из шести разделов «Стихов»), мыслились *как входящие в текст, а не обрамляющие его*, как временно-пространственные характеристики того, что изображено в том или ином стихотворении (речь идет, разумеется, только о текстах с фиксированным лирическим «я», не отождествляемым с каким-либо мифологическим или культурным персонажем). Исключения из этого принципа в цикле есть: таковы,

например, «воспоминательные» стихотворения, где художественное время текста — настоящее («Высоко с темнотою сливается стена...», написанное 11 января 1902 г., но воскрешающее события конца 1901 г.) или стихотворения «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла?...» и «За городом в полях весною воздух дышит...», написанные летом 1902 г. в Петербурге и тематически связанные с кругом «городских» эмоций, но вошедшие в раздел «II. С. Шахматова».¹¹ Однако число таких примеров на редкость мало. Обычно изображаемое с дневниковой точностью фиксирует «Случившееся» «здесь и теперь», а большая роль прошедшего времени в «Стихах» лишь резервирует возможность «растянуть» это «теперь» от нескольких часов до нескольких суток.

«Точечные» соответствия изображаемого «Случившемуся» играют особенно большую роль в произведениях первых разделов «Стихов о Прекрасной Даме», наиболее последовательно изображающих «высокий» мир. Так, в стихотворениях I раздела («С-Петербург. Весна 1901 года») достаточно ясно подчеркивается, что речь идет не о реальных встречах с «Ты», а о «видениях» и воспоминаниях о «минувших днях» (1, 75). Психологические отражения бывшего или «являющегося» поэту в образах природы и составляя здесь фиксируемое в тексте Событие. Биографически этому соответствует факт «разрыва отношений» Блока и Л. Д. Менделеевой осенью 1900 г.¹² Но случайная встреча с будущей невестой на улице около Высших женских курсов 7 марта 1901 г. сразу же вызывает описание «Случившегося» не как «видения», а как реального события («Сбылось пророчество мое...», 1, 82). В стихотворении «В день холодный, в день осенний...» поэтическая категория «реального» характерно усложнена: говорится о будущем приходе «я» на место сегодняшних «видений» (четко охарактеризованное: «Поле за Старой Деревней»): «Я вернусь туда опять... // Прошлый образ увидеть» (1, 86). Это усложнение подчеркивает точность модальных характеристик «Случившегося». В этом же разделе, хотя образ города, где поэта посещают «видения», почти еще не очерчен, но в нем явно видны черты Петербурга (Нева — 1, 90 и др.).

Второй (и пятый) разделы цикла запечатлевают «единственные» приметы Шахматовских и Бобловских пейзажей. Многие из них хорошо известны исследователям, постоянно указываются читателю комментаторами («зубчатый лес» над «высокой горой» в Боблово, «белая церковь» села Тараканово, «хладные волны» реки Лутосни) и выделялись самим Блоком в автокомментариях

¹¹ Тем любопытнее, что в публикации альманаха «Гриф» (М., 1914) оба стихотворения были объединены в цикл «Поле за Петербургом», называющий их биографически реальное «место действия».

¹² Блок Л. Д. И были, и небылицы о Блоке и о себе. — Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. I, с. 147.

1918 г. (биографическая реальность впечатлений от «болотных огней» или «свечения гнилушек на деревенской улице ночью...» — 7,344). Отметим также точность символизированного рельефа: Боблово («верх» поэтического мира цикла) представлено горой и «равниной» неподалеку от имени Менделеева, Шахматово («низ» поэтического мира) — «родимая долина» (1, 122) — и близость художественного времени изображаемому (ночь: ср. отмеченные Блоком впечатления от ночных возвращений в Шахматово и художественное время в стихотворениях «И поздно и темно...», «За туманом, за лесами...», «Я жду призыва...» и мн. др.).¹³ В дальнейшем такие «точечные» соответствия реально бывшему по-прежнему играют важную роль в поэтике «Стихов» (ср. многочисленные стихотворения, связанные с встречами Блока и Менделеевой в Казанском и Исаакиевском соборах, с ожиданиями Блока у подъезда дома, где помещались посещавшиеся Менделеевой Драматические курсы М. М. Читау, с впечатлениями от маскарадов у Боткиных и т. д.). Приведем лишь несколько примеров. Так, описание дома М. М. Читау в письме Блока Л. Д. Менделеевой от 29 августа 1902 г. (завершающееся автокомментарием: «Все, что здесь описано, было на самом деле»)¹⁴ до деталей совпадает с образами и более ранних («Там, — в улице стоял какой-то дом...», 1 мая 1902) и позднейших («Его встречали повсюду...», октябрь 1902) стихотворений. Ср. в первом из них (1, 192): «Там открывалась дверь, звеня стеклом» — и: «Тогда вдруг звенела <...> дверь подъезда»¹⁵; «При свете лампы желтом» — и: «Свет от тусклой желтой лампы»¹⁶ и т. д. В этом же письме упоминается и «полумодная шубка с черным мехом», ставшая столь важным символом в лирике Блока.

Очень часто такие реалии менее заметны: соединяясь (без отчетливых мотивировок в тексте стихотворений) с образами совершенно иной тональности, они участвуют в создании пресловутого колорита «загадочности» ранней блоковской лирики. Но от этого их связь со «Случившимся» не уменьшается. Так, в стихотворении «Тебя скрывали туманы...» (май 1902; 1, 195) «таинственные» стихи:

¹³ Ср. в этой связи интересное наблюдение в работе студентки ТГУ Ел. Лапиковой: хотя в целом в «Стихах» художественное время «видений» и «встреч» — вечер (что соответствует, как правило, и времени «Случившегося»: вечерним прогулкам весны 1901 г., встречам с Л. Д. Блок зимой 1901—02 гг.), однако, во II разделе изображаются чаще всего впечатления от ночных поездов Блока. Единственный случай упоминания «сумерек» в стихотворении от 16 августа 1901 г. «Сумерки, сумерки *вешние*...» (1, 119) сразу же отсылает к образам I раздела (весна 1901).

¹⁴ Блок Александр. Письма к жене. М., 1978, с. 49.

¹⁵ Там же, с. 48.

¹⁶ Там же. Ср. комментарий В. Н. Орлова (там же, с. 50).

Кто знает, где это было?
Куда упала звезда? —

оказываются отсылкой к эпизоду, которым завершилась постановка «Гамлета» 1 августа 1898 г. Ср. в воспоминаниях Л. Д. Блок: «Мы ушли с Блоком вдвоем <...> после спектакля <...> И было не страшно, когда прямо перед нами в широком небосводе медленно прочертил путь большой метеор». ¹⁷ Эта деталь — ключ и к другим образам стихотворения, также оказывающимся реалиями, связанными с постановкой «Гамлета» («ступени трона») и ролью Офелии («лилий полны объятья», «белый речной цветок»).

Обрисованный способ отображения реальности связан, как уже говорилось, лишь с теми событиями, которые мифологизируются Блоком как формы и фазы «явления» Вечной Женственности. Круг этих реальных событий достаточно узок: это 1) различные перипетии и обстоятельства встреч с Менделеевой; 2) внутренние состояния, связанные с этими встречами (или не встречами; ср. «Сегодня шла ты одиноко...», 1, 102), и 3) некоторые события «ближнего мира» поэта, осмысляемые в связи с основным «Случившимся» (например, смерть деда Блока).

Однако по мере изменений в поэтическом миросозерцании Блока в цикле появляется и отображение «случающегося» в том мире, куда не сходила «Дева» и который противопоставлен поэтическому идеалу «Стихов». Это — царство «суетливых дел мирских» (1, 106). Первоначально оно изображается лишь суммарно, как массовидный («народы шумные» — 1, 78), но иллюзорный мир «теней». Но тревоги предреволюционных лет уже начинают проникать в цикл — почти всегда в образах каких-то катастрофических происшествий городской жизни. Метод изображения такого «случившегося» резко отличен от описанного выше.

Правда, и среди урбанистических стихов встречаются произведения, «точечно» соотнесенные с каким-то определенным реальным событием — ср., например, установленный Р. Заборовой факт отображения в стихотворении «Из газет» происшествия, зафиксированного в газетах. ¹⁸ Но гораздо чаще соотношение со «случившимся» здесь совершенно иное. Так, в стихотворении «Зарево белое, желтое, красное...» (6 ноября 1901; 1, 136) упоминаются «тревога», «крики и шум» «на реке», «корабли». Эти образы естественно было бы сопоставить с сильным наводнением, бывшим в Петербурге за два дня до написания стихотворения. ¹⁹

¹⁷ Александр Блок в воспоминаниях современников, т. I, с. 144—145.

¹⁸ Рукописи А. А. Блока. Каталог. Сост. Р. Заборова, Л., 1970.

¹⁹ Ср.: «В течение дня 4 ноября <...> подъем воды в городских каналах и на Неве все повышался. Пушечные выстрелы продолжались целый день до глубокой ночи. Наиболее низменные места <...> были наполовину залиты водой» (Бирж. ведомости, 1901, 5 ноября, № 3002, с. 2—3).

Наводнение это Блок, живший на набережной Невки, не мог не заметить. Однако в самом стихотворении рисуется картина, скорее ассоциирующаяся с пожаром («заревое», «огни», «жги же свои корабли»). Сам же Блок в упоминавшемся автокомментарии 1918 г. связывает текст не с какими-либо реальными событиями, а с мотивами двойничества (7, 345).

Такое построение весьма характерно для стихотворений об «инфернальной» городской жизни: они могут быть вызваны какими-то реальными событиями, а могут и не быть с ними связаны; могут соотноситься с какими-то единичными, *данными* фактами, а могут возникать (и чаще всего возникают) как обобщенные урбанистические картины. Этот способ изображения первоначально мотивируется блоковским восприятием «дьявольского» мира как безликого, массовидного; детали, отличия одних «теней» от других — иллюзорны и не имеют «онтологической» (а, следовательно, для раннего Блока и художественной) ценности.

Тем не менее именно от этого метода изображения городских «обманов» берет начало интерес Блока к «большому миру» «многих» и к тому, во многом порвавшему с поэтикой «Стихов о Прекрасной Даме» типу художественной генерализации, который будет свойствен зрелому Блоку. Именно он приведет поэта к ощущению и показу своей судьбы как общей и определит интерес к реалистическому искусству XIX в.

Вернемся к принципам изображения «высокого». Единственность мира «Девы» подразумевает одновременно «всемирный» смысл ее «явления». Если отнесение изображаемого к биографической реальности призвано гарантировать добросовестность «свидетельства о случившемся», то интерпретация — это указание на его «вселенский» и символический смысл. Механизм такой интерпретации, особенно в первых разделах «Стихов», основывается, в первую очередь, на мифологизирующем отождествлении изображаемого и его мистических прообразов, т. е. связан с поэтикой цитат, перефразировок и мифологем.²⁰ При этом многозначность символа гарантируется множественностью отождествлений каждого из ведущих образов с *различными* культурными прообразами. Так, лирический «я» цикла отождествляется с ветхозаветным Моисеем (ср. описание ситуации стих. «Я шел — и вслед за мною шли...» — 1, 155; завершающееся точной цитатой из Книги исхода: «Передо мною шел огнистый столп» — Исх. XIII, 21). Но он же — и Иоанн Предтеча: в стих. «Мы странствовали с Ним по городам...» (1, 176) и первая строка, и концовка:

Я шел вперед: но позади — Он Сам,
Подобный мне. Но — близкий к цели —

²⁰ См. об этом в моей статье: *Функция реминисценций в поэтике А. Блока* (Учен. зап. Тарт. ун-та, 1973, вып. 308. Тр. по знаковым сист., 6).

— это тоже достаточно близкий пересказ — на этот раз новозаветных текстов. Ср.: Христос «проходил по городам и весям» (Лук. VIII, 1), а также слова Иоанна Крестителя о Христе: «Идущий за мною стал впереди меня, потому что был прежде меня» (Иоан. 1, 15; курсив мой. — З. М.). В конце цикла «я» поставлен в ситуацию пророка Даниила (см. ниже). Образ «Ты» также характеризуется в ряду уподоблений: в ней опознается, как известно, и Душа мира (сопоставленная Блоком со Святым Духом Оригена — 7, 347), и Вечная Женственность Гете и Соловьева, и Дева («Закатная, таинственная Дева», «Дева, Заря, Купина») — причем последнее «имя» отождествляет «Ты» с Пречистой Девой («заря» сопоставлена с Богородицей в традиции русского фольклора; Купина — в европейской и русской традиции, ср., в частности, — опубликованный в 1886 г. перевод Вл. Соловьева из Петрарки.²¹ Одновременно «Ты» оказывается и апокалиптической Женой, Облеченной в Солнце («Мы преклонились у завета...» и др.), и Прекрасной Дамой «бедного рыцаря» («Вхожу я в темные храмы...»).

Поскольку и «я» и «Ты» «Стихов о Прекрасной Даме» уже в разгар «мистического лета» 1901 г. наделяются признаками двойственности, изменчивости и получают «темных» двойников, средства истолкования «Случившегося» сразу же усложняются. Отсылки к «сакральным текстам» (библия, евангелие с апокалипсисом) или к христианской культурной традиции (средневековый культ Богоматери, «Легенда» Пушкина) начинают соседствовать с образами фольклорно-«языческими» («Российская Венера», «Царь-Девница»), восходящими к европейской литературной и театральной (Арлекин, Пьеро, Коломбина) традиции или связанными с народной или литературной демонологией («ты» — русалка, ушедшая «в речной камыш» — 1, 99).

Такая «полигенетичность» образов создает, в частности, ту «кошунственную», с точки зрения официального православия, тональность «Стихов о Прекрасной Даме», которую остро чувствовали современники — от «влюбленного» в блоковскую лирику Перцова до цензоров. Ср. о первой публикации Блока в «Новом Пути»: «Менестрелей Прекрасной Дамы не знают русские требники», и «отправляя стихи в цензуру, мы трепетали вероятного — минутами казалось — неизбежного запрещения».²² Ср. запрет на публикацию стих. «Мой любимый, мой князь, мой жених...» (1, 627), а также посылку сб. «Стихи о Прекрасной Даме» на цензуру в Нижний Новгород к Э. К. Метнеру.²³

Многообразие «имен» каждого образа создает характерный для всего творчества «соловьевцев», но наиболее ярко воплощен-

²¹ Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 189.

²² Перцов Петр. Ранний Блок. М., 1922, с. 20.

²³ См.: Лит. наследство. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 218—219.

ный в «Стихах о Прекрасной Даме» эффект неисчерпаемости смыслов символа. Чувство это поддерживается высокой связанностью текста: читатель ощущает, что «Российская Венера», «ты», выросшая «за дальними горами», и «Закатная, Таинственная Дева» — один и тот же лирический персонаж (в частности, и потому, что он явно соотнесен с одним и тем же жизненным прообразом и переживанием). Но сложное переплетение «случившегося» и его нанизываемых друг на друга противоречивых толкований поддерживает и другое постоянное ощущение от цикла — таинственности, неполной разгадываемости изображения. О мировоззренческих истоках такого переживания жизни Блоком писалось не раз. Художественный же механизм создания «таинственности» (как и затекстового переживания «тайн мира») состоит в том, что «случившееся» и его интерпретации не отделены типом повествования (как в досимволистской лирике), а следуют друг за другом в едином потоке переживаемого: культурные ассоциации «являются» поэту столь же неожиданно, спонтанно, как и события предстоящего ему реального мира. И то, и другое — «впечатления», в реальности которых поэт уверен. В тексте отсутствуют какие-либо прямые или косвенные (стилевые, композиционные и т. д.) указания на то, к чему относится изображаемое: к «случившемуся» или к его интерпретации, и разнородные по происхождению и функции образы сложно и неразложимо сплетаются. Если Блок четко различает различные модальные формы «случившегося», то целостный модальный статус стихотворения порой неопределим, поскольку неясно, что изображается: мистическая сущность явления, раскрытая в рядах культурных уподоблений, или биографический «феномен» и его психологическое переживание. К тому же и те и другие образы зачастую — метонимии: фрагменты «случившегося» и обломки цитат (в свою очередь замещающих целостные тексты и культуры), по которым необходимо восстановить целое.

Например, в стихотворении «Не жаль мне дней ни радостных, ни знойных...» (27 июля 1901; 1, 115) первые два стиха — лексико-интонационный и метрический отголосок строки Фета «Не жаль мне детских игр, не жаль мне тихих снов» (из программно важного для Блока стих. «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...»). Опознанная или неопознанная, эта реминисценция задает ключ толкования текста как лирической исповеди-воспоминания. Но стихи 5—6:

Мне жаль, что день *великий* скоро минет,
Умрет едва рожденное дитя —

в этом ключе никак не могут быть поняты (если не воспринять слова о смерти «дитяти» как парафразу: «начавшиеся, но

прерванные отношения» — совершенно чуждый для «Стихов» стиль!). Зато смысл этих строк раскрывается при сопоставлении с эпизодом из апокалипсиса (откуда взят и фразеологизм «великий день» — см. Откр. VI, 17; XVI, 14 и др.). «Жена, облеченная в солнце» (Откр. XII, 2) «родила <...> младенца мужеского пола <...> и восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его» (там же, XII, 5). Следующие две строки, эмоционально неразрывно связанные с предшествующими, — снова отклик на строки Фета (из стих. «А. Л. Бржеской»),²⁴ а заключительные стихи:

Не омрачить заветного свиданья
Тому, кто *здесь* вздыхает обо мне —

сливают спонтанное лирическое излияние с графической цитатой, ведущей к романтической антитезе «здесь — там» (ср. в переводе Жуковского из Шиллера «Путешественник»: «Там не будет вечно *здесь*»). При этом обилие явных и скрытых цитат никак не заглушает неповторимо блоковского звучания текста, а само оно в большой степени определено непрерывными «переливами» значений, спонтанной игрой «своих» и «чужих» слов,²⁵ своих жизненных и культурных впечатлений.

Такого рода смысловые построения становятся еще сложнее и напряженнее в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме», где сосредоточены наиболее «загадочные» стихотворения цикла. Например, в стихотворении «Разгораются тайные знаки...» (1, 236) начальный образ «тайных знаков // На <...> стене» воссоздает известную ситуацию из книги пророка Даниила: «Валтасар царь сделал большое пиршество <...> В тот самый час вышли персты руки человеческой и писали <...> на извести стены чертога царского <...> И вошли все мудрецы царя, но и не могли прочитывать написанного» (Дан. V, 26). Дальнейший текст — сложнейшее переплетение отсылок к фольклорно-мифологической традиции («маки... во сне», связанные и со сном, и со смертью) и к новозаветному тексту. «Первое послание к коринфянам» апостола Павла в стихотворении не цитируется, но сложно иллюстрируется: ветхозаветным «суровым чудесам» (ср.: «Иудеи требуют чудес» — 1-ое Кор., 1, 22) и античному «дневному» пафосу рационального познания («Эллины ищут мудрости» — там же), обнаруживающему свою химе-

²⁴ Ср.: «О, жаль мне, друг, — грядущий пыл остынет, // В прошедший мрак и в холод уходя» (1, 115) и: «Далекий друг <...> // Жаль того огня, // Что <...> // В ночь идет и плачет, уходя» (Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 347; ср. перефразировку этих же строк Фета в концовке стих. «Повесть» — 2, 164).

²⁵ Следует подчеркнуть, что «игра» здесь резко отличается от намеренных и отстраненно-ироничных цитатных «стыков», например, у Белого. Здесь перед нами — единый, почти не расчлененный поток разнородных лирических впечатлений.

ричность («На заре — голубые химеры...»), противопоставлена, как и в Послании к коринфянам, Любовь («Если <...> не имею любви: то я ничто» — там же, XIII, 2). Однако затем следует резкий смысловой слом, придающий тексту (как и циклу в целом) характер почти кощунственный, с точки зрения официальной церковности. Противопоставление «эллинской мудрости» и Любви:

На листах холодеющей книги —
Золотая девичья коса, —

представляет христианскую любовь в облике, который навеян портретом Л. Д. Менделеевой, нарисованным с точностью «свидетельства о Случившемся» (одновременно возникает еще более «кощунственный» ряд затекстовых ассоциаций: «коса» = Любовь Менделеева = Любовь; ср. прямую игру именем Л. Д. Менделеевой в позднейшем стих. «Стою у власти, душой одинок...» — 1, 240). И, наконец, последняя строфа, включающая фольклорный (и трансформированный эсхатологически) образ падающего неба, возвращает нас к интерпретирующим символам (сон) и цитатам начала стихотворения. Стих:

Мой конец предначертанный близок —

завершение легенды из Книги пророка Даниила: первое из слов, начертанных на стене, означало: «Исчислил Бог царство твое и положил конец ему» (Дан. V, 26).

Обилие и внутренняя «диалогичность» явных и скрытых культурных уподоблений в основных символах цикла, причудливо переплетенных с наивной реальностью «Случившегося», — основной художественный механизм, создающий сложные и многогранные символы в «Стихах о Прекрасной Даме». Он же помогает ощутить в образах и коллизиях цикла одновременно и ярко эмоциональную напряженность живого чувства, и «вселенское» значение, масштаб переживаемого.

«СНЕЖНАЯ МАСКА» И «ДВЕНАДЦАТЬ» (К ВОПРОСУ О СЯТОЧНЫХ МОТИВАХ В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА)

В. В. Мерлин

Общеизвестны слова Блока о том, что «Снежная маска» и «Двенадцать» соотносятся как нижний и верхний виток спирали¹, что в январе 1918 года он «отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907»². Близость поэмы и цикла объясняется общностью их святочно-карнавальной основы. Эта основа была обнаружена в «Двенадцати»³, в «Снежной маске» она еще отчетливее.

Изображение святок встречается во многих стихотворениях Блока («Ночь на Новый год», «Рождество», «Сочельник в лесу»), но в «Снежной маске» оно впервые драматизировано. Это не столько описание святочных игр, сколько творимая игра. Цикл связан с впечатлениями «бумажного бала», состоявшегося в новогоднюю ночь после премьеры «Балаганчика»⁴. В нем слышатся свободные отзвуки детских и салонных игр, которыми могли заниматься участники бала. Ср. переключку партий в стих. «Прочь»:

«Кто ты? Кто ты?
Скован дремой,
Пробудись!...»
— Кто вы? Кто вы?
Рая дщери!
Прочь! летите прочь! —

¹ Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке. — Блоковский сборник, I. Тарту, 1964, с. 487.

² Блок А. А. Собр. соч.: в 8-ми т. М.-Л., 1960, т. 3, с. 474. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках.

³ Лотман Ю. М. и др. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать». — В сб.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975; Лотман Ю. М. Блок и народная культура города. — Блоковский сборник, IV. Тарту, 1981.

⁴ Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974, с. 107.

и в детских играх «Цепи кованные», «Гуси-лебеди»:

— Гуси, гуси!
— Га-га-га!
— Есть хотите?
— Да-да-да!
— Летите домой,
Серый волк под горой!

В святочной игре «Золото хоронить» («Колечко») ведущий обходит участников, «вкладывая» им в ладони кольцо или другой предмет, и приговаривает при этом:

Уж я золото хороню, хороню.
Чисто серебро хороню да хороню...⁵

(Ср.: «Ты дала мне в руки серебряный ключик»). Ритмическая формула, которой заканчиваются эти слова (— $\cup \perp$), типична для фольклора. Она встречается в пяти стихотворениях цикла. Ср. «В углу дивана»:

Я какие хочешь сказки
Расскажу,
И какие хочешь маски
Приведу

(Здесь возможно также отражение игр в «краски» и «фанты»). Месяц спустя после «Снежной маски» Блок вместе с Н. Волоховой сочинил шуточное стихотворение:

Мы пойдем на «Зобенду» —
Верно дрянь, верно дрянь...⁶

Формально это подражание «Последней жертве» В. Иванова, но очевидно, что оно находится в русле того же игрового ритма.⁷ С этого же ритма — со слов:

Ужь я ножичком
Полосну, полосну! —

⁵ Покровский Е. А. Детские игры, преимущественно русские. Пб., 1895, с. 188.

⁶ Веригина В. П. Воспоминания, с. 113.

⁷ Позже этот ритм встречается в стихотворениях другого участника «вечера бумажных дам» С. Городецкого. В. Иванов в письме к С. Городецкому назвал этот ритм «блоковским лейтмотивом» (Лит. наследство. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 352).

началась для Блока поэма «Двенадцать»⁸. Характерно, что этот ритм переходит в поэме в «формулу трех ударов», выраженную звукоподражаниям:

Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!
Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах!

«Формула трех ударов» свойственна детскому фольклору (но не частушке). Ср.:

Пиф-паф! ой-ой-ой!
Тра-та-та! тра-та-та!
Вышла кошка за кота.

Фамильярность детского быта, браняще-восхваляющий тон дразнилок и считалок, кажется, не чужды поэме. Игровую заличку напоминает предупреждение патруля:

— Все равно, тебя добуду —
Лучше сдайся мне живьем!
— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!

Ср.:

Я иду искать!
Буду резать, буду бить —
Все равно тебе водить!

1907 год занимает в творчестве Блока первое место по числу строк, написанных хореем⁹. Этот метр преобладает и в поэме. В обоих случаях активизация хорей (со специфической ритмикой) связана с вторжением в творчество Блока игровой стихии.

Большинство стихотворений раздела «Маски», связанных с впечатлениями «бумажного бала», написано 9 января 1907 г. Работа над поэмой начата 8 января 1918 г. (по старому стилю). На 6 января приходится праздник Крещения (Богоявления). Для всего круга рождественских праздников характерна люстральная обрядность, магия света¹⁰, но Крещение представляет в этом

⁸ Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924, с. 25.

⁹ Руднев П. А. Метрический репертуар А. Блока. — Блоковский сборник, 2. Тарту, 1971, с. 267.

¹⁰ Ср. восприятие Рождества Пастернаком: «Есть особый елочный восток, восток прерафаэлитов. Есть представление о звездной ночи по легенде о поклоне волхвов. Есть извечный рождественский рельеф: забрызганная синим парафином поверхность золоченого грецкого ореха. Есть слова: халва и Халдея, маги и магний, Индия и индиго». (Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 243).

плане особый интерес. В православной традиции Крещение получило название «праздника светов» (от греческого обозначения этого события *ἡμέρα των φωτων*). На западе 6 января отмечается как «праздник Волхвов»; главным событием этого дня считается явление Вифлеемской звезды.

По народным обычаям в крещенский сочельник устраивались гадания с зеркалом и свечами. Считалось, что на Крещение, в отличие от Рождества, разгуливается нечистая сила: поднимается метель, волки собираются в стаи. Но перед заутреней небо открывается, «играет солнце»¹¹⁻¹². Отражение этих поверий и обрядов в «Светлане» Жуковского представляется глубоко фольклорным¹³.

Блок отмечает дату Крещения в дневнике (VII, 398), трижды в этот день — в 1912, 1913 и 1914 гг. — заходит в кинематограф (VII, 120, 205; Зап. кн., 200 — в другие дни этого месяца посещение кинематографа не отмечено), дарит накануне жене фейерверк (VII, 204).

Все стихотворения Блока, посвященные зимним праздникам, содержат образы света. Его первое обращение к этой тематике — стихотворение «Ночь на Новый год» (1901), навеянное чтением «Светланы»¹⁴. Здесь подчеркнута деталь —

И горят, горят костры...

Два других праздника отражены в стихотворениях «Рождество» (1906), «Сусальный ангел» (1909) и в «святочном цикле» 1912 г. «Сочельник в лесу» и «Тишина в лесу. После ночной метели». В первом стихотворении этого цикла изображена рождественская ночь: звездное небо, волшебные «светы», бегущие по елкам. Во втором описано, как после вьюги проясняется небо, что характеризует Крещение:

И у ангелов силы хватило
Свет до земли донести.

Тот же сюжет — переход от разгула стихии к явлению света — развивается и в «Двенадцати». Ср. «праздничную иллюми-

¹¹⁻¹² Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869, т. 1, с. 746; Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979, т. 2, с. 192; т. 4, с. 10.

¹³ Ср. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 262—268.

¹⁴ В комментариях к I тому готовящегося Академического издания З. Г. Минц приводит в связи с этим стихотворением следующее признание Блока: «Я например, могу читать Жуковского — ночью в Рождественский сочельник» (Садовский Б. Встречи. — Звезда, 1968, № 3, с. 185).

нацию», мало подходящую к облику тогдашнего Петрограда:¹⁵

Кругом — огни, огни, огни...

и в особенности елочное, детское:

Електрический фонарик
На оглобелях...

Воплощением люстральной обрядности является театр теней. Представление теневого театра было устроено на «вечере бумажных дам» (см. стихотворение «Тени на стене»). Один из популярных сюжетов теневого театра — шествие волхвов за звездой, напоминающее финал поэмы. Этот сюжет обычно разыгрывался в рождественскую ночь.

Персонажи пролога «Двенадцати» соотносятся не только с куклами райка, но и с фигурами теневого театра. Особенно наглядно это проявляется в рисунках Ю. Анненкова к поэме: в тени пса (классической фигуре теневого театра), которую отбрасывает буржуй¹⁶, в силуэте попа с прорезью вместо креста, в зачерненных фигурках двенадцати. Ср. также иллюстрации Н. Альтмана: «плоские (словно бумажные или картонные) фигурки обывателей, уносимых метелью»¹⁷. На вечере в Моссовете 2 января 1919 г. иллюстрации Анненкова демонстрировались через волшебный фонарь (Зап. кн., 444).

Порядок шествия в эпилоге — Христос — двенадцать — пес — аналогичен кортежу в «Тенях на стене»: король — рыцарь — шут (который также изображен «покадрово»).

Явно к ирреальному плану — как бы к миру «Снежной маски» — относится и сама фигура Христа. Средствами теневого театра она может быть передана «белой тенью», как изображаются звезды (ср. «светлое пятно», «женственный призрак»). «белый венчик из роз» — по-видимому, бумажный (ср.: «Ах, вы сами в сказке, рыцарь! Вам не надо роз»). Играет роль и близость звукообразов: «Белоснежнее не было зим и перистей тучек» — «Нежной поступью надвьюжной, снежной рассыпью жемчужной». Комплекс (п-р-с-т) «рассыпан» и в других стихотворениях 3 января 1907 г.: «паруса», «пристани», «пристальной»

¹⁵ Маяковский, описавший свою встречу с Блоком зимой 1918 г., изобразил Петроград в иных тонах:

Сумрак на мир океан катнул.

(Маяковский В. В. Собр. соч. в 12-ти т. М., 1978, т. 4, с. 382).

¹⁶ Ср. прием «ложной тени» у Блока: «...если неожиданно ночью осветить его фонарем, то на стене заплещет не тень поручика Яго, а какая-то другая, бесконечно уродливая и страшная тень» (VII, 389).

¹⁷ Кузнецов Э. Н. И. Альтман. — Искусство книги, вып. 5. М., 1968, с. 171.

(*«перстень»?). Ср. близкий звукообраз в украинской колядке, также соотносимой с финалом:

Выходит нам золотой хрест,
А пид тим хрестом сам милый Господь,
На нем *сорочка та джунджевая* ¹⁸,

(т. е. жемчужная).

Связь поэмы с украинской и западно-русской традицией колядования указывает на западный элемент в культурном субстрате «Двенадцати» ¹⁹. Наблюдения относительно «праздника Волхвов» и теневого театра расширяют долю этого элемента.

К русским святочным обычаям относится катание в санях парами. «Прогулки тайные в санях» упомянуты Пушкиным в пятой «святочной» главе «Евгения Онегина» и в «Осени» как некое периодическое событие наряду с «мглой крещенских вечеров».

В «Войне и мире» изображены святки в доме Ростовых. Передана не только событийная сторона, но и эмоциональный ореол этих праздников. При этом катание ряженных показано как момент сближения Николая Ростова и Сони (т. II, ч. IV, гл. 10).

Мотив «прогулок» широко распространен у Блока ²⁰. Впервые он встречается в статье «Безвременье», богатой рождественскими аллюзиями (см. ниже), и уже здесь проходит под знаком повторяемости (он дважды включен в статью и связан с темой двойничества): «...или тому двойнику, кто в гусарском мундире, крутя ус, проносился в безднах и шептал сладкие речи женщине в черных шелках?» (V, 77).

Этот мотив разбросан во всей «Снежной маске». Здесь он мифологизирован, связан с представлением о небесной колеснице, поэтому его повторяемость имеет значение «вечного возвращения»:

И снежные брызги влача за собой,
Мы летим в миллионы бездн...
Ты смотришь все той же пленной душой
В купол все тот же — звездный... (II, 212)

В дальнейшем он звучит уже как сниженная цитата, навязчи-

¹⁸ Ср. черновой вариант: «Сам господь — Иисус Христос». Текст колядки приводит А. Афанасьев в кн.: Поэтические воззрения славян на природу, т. 3, с. 754. Эта книга была хорошо известна Блоку.

¹⁹ Лотман Ю. М. Блок и народная культура города, с. 20, 22.

²⁰ Приводим в хронологическом порядке случаи употребления этого мотива (включая дневник): V, 76, 77; II, 254, 212, 219, 247, 293; III, 172, 20, 162, 24, 329; VII, 85; III, 203, 351, 352.

вое повторение. Повторяемость мотива сопровождается мотивом повторяемости. Ср.:

Я чту обряд: легко заправить
Медвежьёю полость на лету,
И, тонкий стан обняв, лукавить,
И мчаться в снег и темноту (III, 20).

И все равно, чей вздох, чей шопот —
Быть может, здесь уже не ты... (II, 293).

«Летим, ночь зияет. Я совершенно вне себя. Тот ли лихач — первый, или уже второй, — не знаю, ни разу не видал лица, все голоса из ночи» (VII, 85).

И те же барышни и франты
Летали здесь на острова...
И черный ус, мешаясь с мехом,
Глаза и губы щекотал.
Я помню, так и я бывало,
Летал с тобой, забыв весь свет... (III, 329).

Этот мотив дважды проходит и в «Двенадцати». Ср. с «Безвременьем»:

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает...

Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Ванька в этом контексте — пародийный двойник офицера, так же как офицер — двойник лирического героя в «Безвременье».

Это «падение» затрагивает и Катьку: «с офицерами блудила... с солдатом теперь пошла?» Оборотничество и «вырождение» вообще свойственно женским образам у позднего Блока. Коломбина в «Балаганчике» оборачивается то Смертью, то «картонной невестой». Героиня «Незнакомки» — это и «звезда падающая», и «Мэри». Катька — и героиня и жертва уличного, «падшего» мира.

В отношении к ней Петьки совмещаются поклонение и надругательство. Убийство Катьки делает возможным «поруганье заветных святынь», переход от одного полюса к другому («Пальнем-ка пулей в Святую Русь»).

Однако независимо от этой роли, превращения Катьки входят в систему «всеобщего оборотничества», которая создается в поэме. Действительно, почти всех персонажей «старого мира»

связывают взаимные превращения: буржуй — «пес голодный», Ванька — «сукин сын, буржуй», пес — «волк голодный» и нищий бродяга («Только нищий пес голодный / Ковыляет позади»). В сущности, двенадцать преследуют одного и того же «лютого врага» («лютого волка»), который принимает разные облики. Их пальба по «незримому врагу» заставляет вспомнить обычай, приведенный А. Афанасьевым: «6 января стреляют в воздух из ружей для разгона волчьих стай»²¹.

Мотивы преследования и оборотничества во вьюге позволяют соотнести финал также со строфой из «Фаины»:

Но она ускользающей птицей
Пролетела в ненастье и мрак,
Где взвился огневой багряницей
Засыпающий праздничный флаг (II, 274)

Важную роль в создании «атмосферы превращений» играет хронотоп. В основе «Двенадцати» лежит, как представляется, хронотоп рождественского и святочного рассказа. Для рассказов этого жанра характерен контраст открытого и закрытого пространства. Действие происходит обычно во вьюжную ночь, на окраине города. Вьюга слепит прохожего, сбивает с пути, вызывает путаницу и превращения²².

О влиянии этого жанра говорит система конкретных реминисценций. Статья «Безвременье» начинается с прямого указания на Рождество: «Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола» (V, 66). (Вариацией этих образов является стихотворение «Рождество», написанное в том же месяце). Затем Блок привлекает два рождественских рассказа: «Мальчик у Христа на елке» Достоевского и «Ангелочек» Л. Андреева. Центральное противопоставление статьи — очаг / распутье — вырастает на основе первого рассказа, в котором «замерзающий мальчик увидел с улицы, сквозь большое стекло, елку и хорошенькую девочку и услышал музыку» (V, 66). Аналогичное противопоставление в «Снежной маске» восходит к «Снежной королеве» Андерсена, сказки которого Блок перечитывает как раз в дни написания цикла²³. Наконец, в «Двенадцати» можно предположить реминисценцию из «Ночи перед Рождеством» Гоголя. Ср. у Блока:

— Ох, пурга какая, спасе!

И пурга пылит им в очи —

²¹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения..., т. I, с. 746.

²² Ср. святочные рассказы Чехова «Ночь на кладбище», «Страшная ночь», «То была она!», «Сон». Отражение этого хронотопа можно видеть в стихотворении Пастернака «Метель» (в первой публикации — «Сочельник»).

²³ См.: Минц З. Г., Юлова А. П. Из комментария к циклу Блока «Снежная маска». — В кн.: Типология литературных взаимодействий. Тарту, 1983, с. 103—104 (Учен. зап. ТГУ, вып. 620).

и у Гоголя: «Эк, какую кучу снега напустил в очи сатана!». Для того же рассказа характерен мотив путаницы: казак Чуб не узнает своей хаты, его самого принимают за кабана и т. д.

Циклы «Снежная маска», «Фаина» и драма «Незнакомка» соотносятся не только своим хронотопом, но и конкретным местом действия. Содержащиеся в них реалии указывают на северную окраину Петроградской стороны и прилегающий район Островов. Можно предположить, что действие «Двенадцати» происходит на той же окраине.

Катка и Ванька едут и возвращаются назад по одной и той же улице. Если они «летали на Острова», то это скорее всего улица Б. Зеленина, ведущая на Крестовский остров с Петроградской стороны. Она изображена во втором «видении «Незнакомки» и, возможно, в других произведениях²⁴. На одной из иллюстраций Ю. Анненкова к поэме нарисована табличка с названием улицы «Рыбацкая». Эта улица (ныне О. Кошевого) расположена неподалеку от Б. Зеленина. Таким образом, вполне возможно, что в основе «Двенадцати» лежат впечатления реальной прогулки, оживившие хронотоп, уже связанный с этими местами.

«Снежная маска» и «Двенадцать» сближаются как примеры своего рода «календарного» творчества. В отмеченные периоды годового цикла поэт подчиняется этому циклу, или «космическому ритму». События общественной и личной жизни начинают восприниматься в ключе этого ритма, переводятся на язык мифопоэтических символов. Усваиваются не только мифологемы, но и формы праздничного поведения, весь культурно-бытовой уклад святок. В такие периоды поведение поэта становится «жизнотворческим», организуется особый круг чтения, в поэзию проникает драматургически-игровое начало, превращая творчество в часть праздничного поведения.

Подобная ситуативность характеризует фольклорный тип творчества. Показательно, что и в период «Снежной маски», и в период «Двенадцати» Блок обращается к «домашнему», «прикладному» стихотворчеству. Особое значение оно приобрело для него после написания поэмы. В эти годы Блок занимается литературными играми, пишет альбомные стихотворения, претендующие на выражение сгедо, — «Стихи о предметах первой необходимости» и «Пушкинскому дому». О том, что поэма воспринималась в том же плане, говорит дневниковая запись 1921 г.: «Научиться читать «Двенадцать». Стать поэтом-куплетистом» (VII, 397).

Значение «примитивизма» для Блока — самостоятельная

²⁴ См.: Лихачев Д. С. Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» — В кн.: Д. С. Лихачев. Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 166—172.

проблема, независимая от «календарного» творчества²⁵. Однако оба явления имеют общую основу — единство творчества и поведения, включение текстов литературы в контекст жизни.

В отличие от «Снежной маски», святочные мотивы в «Двенадцати» образуют не поверхностный, а глубинный слой значений (за исключением финала). Показательно, что некоторые из этих мотивов обнаруживаются только на уровне интерпретации (картины теневого театра). Однако набор этих мотивов, образная ткань («магия света») и хронотоп подсказывают читателю культурный код, в котором должна быть прочитана поэма²⁶. Разумеется, это не самый глубокий семантический уровень (его образуют, вероятно, блоковские символы-категории). Но наличие образного культурного кода и соответствующего слоя значений, промежуточного между «буквальным» и «анагогическим» смыслом²⁷, само по себе заслуживает внимания.

²⁵ Эта проблема поставлена Ю. М. Лотманом в статье «Блок и народная культура города».

²⁶ Соотношение между «Снежной маской» и «Двенадцатью» примерно такое же, как между святочными и пасхальными рассказами раннего Чехова и его зрелыми произведениями «Студент», «Дама с собачкой», «Бабье царство», действие в которых происходит на Рождество или Пасху. Этой приметы достаточно, чтобы оживить жанровую установку, создать у читателя ожидание «чуда».

²⁷ Ср.: Лотман Ю. М. Указ. раб., с. 24—25.

БЛОК И ГЁТЕ

В. С. Федоров

«Если бы мы пристально взгляделись в лик Пушкина, Гёте, Блока, то увидели бы, что всю жизнь мы будем из этого бездонного моря, из моря символов, вычерпывать темы. Возьмем же образ Александра Александровича, <...> судьба этого русского Фауста есть судьба всякого крупного человека-поэта».

Андрей Белый

В советском блоковедении чрезвычайно актуальным было появление работы Д. Е. Максимова «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока».¹ Постановка в ней проблемы типологии путей в творчестве разных писателей как особой литературоведческой категории предполагает широкие сопоставления не только в рамках отечественного, но и мирового литературоведения. Однако чтобы сделать такие сопоставления (в частности, сопоставление Блока и Гёте) плодотворными, необходимы предварительные исследования. До сих пор, несмотря на большое количество работ, не выявлен до конца «язык» Блока, сложность изучения которого состоит в том, что он представляет собой единство не только символично-метафорического, но и духовно-метафорического планов при блоковском понимании символа как самого точного эквивалента «миров иных». Не до конца изучены гносеологическое кредо и мировоззрение писателя. Необходимо выяснить, как вообще относился Блок к Гёте, как менялась оценка немецкого писателя в творчестве Блока. Подобной работы, если не считать интересной, но весьма субъективной попытки в этом направлении Андрея Белого, проделано не было.² Данное

¹ См.: Блоковский сборник, 2. Тарту, 1972, с. 25—122, а также в кн.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 6—151.

² См.: Белый Андрей. Памяти Александра Блока. — В кн.: Белый Андрей, Иванов-Разумник, Штейнберг А. З. Памяти Александра Блока. Пб., 1922; а также многочисленные замечания о Блоке и Гёте в других работах того же автора.

исследование, отнюдь не претендуя на исчерпывающее решение поставленной проблемы, является тем первым опытом, который хоть в какой-то мере должен восполнить еще один пробел наших знаний о Блоке.

На протяжении всей своей жизни Блок питал неизменную любовь и духовную привязанность к Германии, обладавшей, по его словам, «громадной музыкальной памятью».³ Его поражала «красота и родственность Германии, ее понятные <...> нравы и высокий лиризм».⁴ Размышления о Гёте и о его «Фаусте» также прошли через всю жизнь поэта. Более того, главные «встречи» с великим немецким писателем, как правило, всегда приходились на самые ответственные, узловые этапы сложного жизненного пути Блока. Первая такая «встреча» произошла в 1902 г., в период «Стихов о Прекрасной Даме», вторая — в начале 1910-х гг., когда он окончательно осознал свой писательский путь как «трилогию вочеловечения», и третья, самая значительная, но не последняя, — в январе 1918, когда поэт создавал «Двенадцать». Гёте не был единственным немецким писателем, оказавшим влияние на Блока: Вагнер, Ницше, Гейне на разных этапах его жизненного пути были его неизменными спутниками. Особенно живой интерес в зрелый период своего творчества Блок проявлял к Гейне. Однако, если Гейне своею трудной судьбой по-человечески был Блоку ближе и понятнее, то Гёте всегда оставался для него некой идеальной вершиной, укреплявшей его в минуты сомнений и дававшей силы смотреть в будущее.

В «Краткой автобиографии» 1907 г. Блок записал: «Основные литературные влияния — Шекспир, Гёте, Достоевский, Фет, Полонский, Вл. Соловьев, Вал. Брюсов» (7, 432). Поэт с детства слышал о Гёте. Еще от своей бабушки Е. Г. Бекетовой Блок знал, что «тайный советник Гёте написал вторую часть «Фауста», чтобы удивить глубокомысленных немцев» (7, 30). Деду Блока, ботанику А. Н. Бекетову, было хорошо известно, что Гёте — не только писатель, но и естествоиспытатель, о труде которого «Метаморфоз растений» Карл Бэр в 1896 г. писал как о фундаменте новейшей ботаники.⁵ Постоянный интерес к Гёте поддерживал в Блоке и переписывавшийся с ним отец. Он предостерегал сына от опасности «уединения», отрыва от людей и призывал его подражать прекрасным творениям Гёте, его уравновешенности и объективному юмору.⁶ Развитию интереса к Гёте во многом способствовали как литературные влияния, так и личные связи

³ Блок А. А. Дневник 1919 года. — Собр. соч.: в 8-ми т. М.-Л., 1963, т. 7, с. 363. Далее все ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Судьба Блока. 1930, с. 151.

⁵ Канаев И. И. Гете как естествоиспытатель. Л., 1970, с. 258.

⁶ Лит. наследство, т. 92, кн. I. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980, с. 259.

Блока с многими символистами, настойчиво осваивавшими поэтическое и теоретическое наследие немецкого писателя.⁷ Двое из них посвятили Гёте специальные книги: Э. К. Метнер «Размышления о Гёте» и А. Белый «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности». Во второй из них в полемической форме рассматривалось творчество Гёте в связи с высказываниями о нем антропософа Р. Штейнера — страстного гетеанца. Интерес к Гёте со стороны русских символистов доходил подчас до настоящего культа писателя. Центром гетеанства в России становится дом Метнеров в Москве. «В 1912 году, — вспоминает М. С. Шагинян, — сближаюсь с семейством философа Э. К. Метнера <...> Культурная немецкая среда <...> практика двух языков, немецкого и французского, библиотека философов, равной которой я не знала в Москве, и, наконец, музыка... сделали весь этот период моей жизни «веймарским»...»⁸. В мемуарах Белого читаем, что прадед Метнера — «артист, был знаком с Гёте, которого Метнер боготворил». «Результат его <Э. К. Метнера — В. Ф.> усилий — книгоиздательство «Мусажет» <...> он молился на Гёте, мечтал едва ли не о «церкви» гетеистов; музей гетевских реликвий был ему «храмом».⁹ «Кто хочет знать Гёте, — наставлял Э. К. Метнер Белого, — тот должен иметь под рукою «Софиен Аусгабе». Девяносто томов!»¹⁰ В 1910-х гг. довольно тесно сближается с «Мусажетом» и Блок.¹¹ Влияние Гёте на символистов обнаруживалось не только в литературе, но и в других пластах русской культуры. В 1901 г. в «Русском архиве» (кн. III) была помещена статья Г. Бахмана «Гёте в русских иконах». Известно, какое сильное влияние имел Гёте и на Врубеля, который был «проникнут к нему самым глубоким восторгом» и посвятил ряд картин теме «Фауста».¹² Для Блока же Врубель был тем гениальным художником, с которым он считал себя связанным «жизненно». Наконец, и музыка прославляла Гёте: младший брат Э. К. Метнера, известный композитор и пианист Н. К. Метнер, сделал весомый вклад в русскую музыкальную гетеану, написав 30 песен на слова Гёте и ряд музыкальных произведений, с ним связанных.¹³

Впервые сознательный интерес к «великому язычнику» у молодого Блока появился в связи с его театральными интереса-

⁷ Проблема русского символизма и Гете в общих чертах освещена в кн.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981, с. 448—472.

⁸ Шагинян М. С. Собр. соч.: в 9-ти т., т. 1, с. 26—27.

⁹ Белый Андрей. Начало века. М.-Л., 1933, с. 77, 87.

¹⁰ Там же, с. 263.

¹¹ Об участии Блока в издательстве «Мусажет» см.: Фрумкина Н. А., Флейшман Л. С. А. А. Блок между «Мусажетом» и «Сирином» (Письма к Э. К. Метнеру). — В кн.: Блоковский сб., 2, с. 385—388.

¹² Тарабукин Н. М. Михаил Александрович Врубель. М., 1974, с. 118.

¹³ Попов С. Гёте в русской музыке. — В кн.: Лит. наследство, т. 4/6, Гёте. 1932, с. 881—908.

ми. В Шахматово и Боблово молодежь с участием Блока разыгрывала сцены из Козьмы Пруткова, Гоголя, А. К. Толстого и др., но самым любимым драматургом был для Блока Шекспир. «Король Лир», «Отелло», «Гамлет» входили в репертуар любительских спектаклей с участием Блока. Серьезное отношение к театру, в том числе к Шекспиру, 1901—1902 гг. шло параллельно с формированием мировоззрения Блока, его философских и поэтических взглядов, с осознанием важнейшей для него мысли, что «искусство есть подражание великому» (7, 50). Именно в этот момент в «поэтической философии» (Д. Максимов) Блока начинают создаваться его основные мифологические концепции: о «Мире», «Человеке», «Прекрасной Даме».

Задумываясь над смыслом трагедии «Гамлет», Блок активно собирает о ней литературу, изучает различные мнения критиков.¹⁴ В заметках Блока о Гамлете (1901) мы и встречаемся впервые с именем Гёте. В них молодой Блок полемизирует с немецким писателем, объясняющим все поведение Гамлета словами его: «Порвалась связь времен; о, проклят жребий мой! Зачем родился я на подвиг роковой!» Блок не соглашается с тем, что Гамлету не по силам обязанность, которую он не может сбросить с себя по ее святости, не может исполнить «по собственной слабости» (7, 438—439). Блоку кажется, что «трагическое действие при такой теме не может развиваться правильно», ибо «главное лицо трагедии все время делает шаг вперед и шаг назад (по Гёте), путается и изворачивается, а с ним изворачивается и «драма» (7, 438—439). Блок не объясняет, какой же вопрос все время волновал Гамлета, он только по-своему пробует объяснить, в чем же заключалась «тайна Гамлетовой души».

К объяснению шекспировской трагедии Блок обратился далеко не случайно. Именно в период нарастающего чувства к Л. Д. Менделеевой перед ним встала проблема: может ли человек проявить себя, свою волю и активно действовать в телеологически обусловленном мире. В это время (май 1901), «под влиянием ее <Л. Д. Менделеевой. — В. Ф.> непрекращающейся <...> суровости», Блок наполнен «мрачными предчувствиями» и начинает сознавать, что оказывается «непричастным к совершающемуся» (7, 349), так как «Прекрасная Дама» по-прежнему остается холодной и неприступной. И тут-то, видимо, ему и вспоминается гамлетовское решение действовать самому, как надежда на то, что все еще можно поправить и изменить. Блоку кажется, что при словах «вот в чем вопрос» Гамлет «почувствовал внезапную надежду на свою силу, на свою возможность решить его» (7, 440). Написав «Заметки о Гамлете», Блок продолжал раз-

¹⁴ Вопрос, связанный с блоковским толкованием «Гамлета», рассмотрен в содержательной кн.: Родина Т. М. Ал. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. Мы подойдем к этой теме под несколько другим углом зрения.

мышлять над решением шекспировского героя. «Мы видим только образ божий, а не самого бога; а потому — не заключены ли мы по самой природе своей в рамки одного ожидания и *относительного* (по отношению к последнему) бездействия?» — тревожно спрашивает Блок у З. Н. Гиппиус в одном из своих писем. И добавляет: «Ваш ответ на последний пункт был бы для меня ощутительно важен даже по практическим причинам» (8, 30). «Что теперь нужно предпринять — я еще не знаю», — записывает ночью 21 июня 1902 г. в своем дневнике Блок. Блок пробует «ограждать себя тайным ведением от Ее суровости». Затем появляются двойники, «гаданья», «колдовство» и др. попытки проявления «мистической воли». Но «Дама» оставалась неприступной. Появились «новые приступы отчаянья», и в такой ситуации спасительное решение Гамлета действовать как нельзя лучше стало соответствовать сокровенным мыслям Блока. Блок, наконец, ясно увидел бессилие мистики жизни и созерцания перед суровостью своей «Пречистой Девы» и твердо решил (как и Гамлет!) изменить тактику поведения, ибо «*Corpus ibi agere non potest, ubi non est*» (то есть «тело не может действовать там, где его нет»). «Главное — овладеть реальностью» и «оперировать» над ней уже (7, 53). И вот теперь уже Блок (а не его двойники!) решает действовать и готовится к подвигу. А «если кто хочет чего, — заносит в свой дневник Блок, — то то и случится» (7, 53). Он приходит в 1902 г. к мысли, что свобода воли человека может проявиться только в «**Высшем** поступке», то есть в том, что «человек может кончить себя». Более того, смерть на этом фоне ему начинает вырисовываться не как скепсис, а как некий «кинетический восторг». И это не будет, как считает Блок, противоречить телеологии, ибо здесь «наивысшая способность и наивысшая цель совпадают в одном (ΤΕΛΟΣ)». Таков психологический фон души Блока, который «питал» его «Заметки о Гамлете». «Заметки...» обрываются на том месте, где Гамлет, с точки зрения Блока, решает практически действовать, но Блок идет дальше, пытаясь осмыслить решение Гамлета не только психологически, но и довести его до философски-логического конца. На наш взгляд, гамлетовский вопрос «быть или не быть» Блок объяснял не малодушием и трусостью Гамлета, не слабостью его воли (как Гёте!), не борьбой духа гуманности с необходимостью, совершая возмездие, переступить через зло, а в единственном плане: может ли человек действовать в телеологически обусловленном мире, проявить свою волю, или же он «по самой природе своей» заключен «в рамки одного ожидания» (8, 30). В свете сказанного делается ясным, почему Блок не разделял суждений Гёте о Гамлете, скорее интуитивно, чем логически понимая «дурную бесконечность» гетевской оценки поведения шекспировского героя. Блок чувствовал, что Гамлет в рас-

суждениях Гёте обречен на бездействие, а мысль о бездействии, о невозможности человеку (и Гамлету!) «совершить героическое», была ему глубоко чужда (7, 439). При этом, с нашей точки зрения, Блок начала 1900-х гг. не мог интерпретировать философскую проблему Гамлета как стремление пробить «стену», решая вопрос жизни и смерти, а скорее истолковывал ее как практическую (ведь Гамлет дал слово отомстить за отца) и психологическую (месть как действие исключалась из области мистического созерцания) необходимость реального действия, совершающегося на фоне философского «прорыва» сквозь жесткие рамки телеологического детерминизма.

Чрезвычайно симптоматично, что молодой Блок, интуитивно правильно разобравшись в суждениях Гёте о Гамлете, не принял его понимание «противоречия» в душе Гамлета. «Статическая противопоставленность объектов и их свойств, — пишет Д. Е. Максимов, — отнюдь не абсолютизировалась у Блока, не превращалась им в вечный и тотальный закон <...>, а скорее напротив, переживалась как трагедия времени, пока неизбежная, но в далекой перспективе преодолимая. <...> Блок не забывал о неравносильности и неравноправности сталкивающихся элементов, о том, что в современной философской литературе называют «асимметрией противоречий».¹⁵ Для Блока противоречия жизни были явлением ненормальным, в этом он видел небо, «опрокинутое <...>, исковерканное, обезображенное» (7, 51). Противоречия современного человека, писал Блок в 1908 г., «не могут не быть мучительны, ибо достигают сердца человека, касаются самых интимных сторон жизни» (5, 522). В 1918 г. Блок пишет о яде «творческих противоречий» Рихарда Вагнера (все-таки «яде»!) (6, 24). В 1920 г. Блок выписывает из гетевского «Тассо» строки: «Потребна людям в круге тесной жизни /И ненависть, не меньше чем любовь./ Иль ночь нужна не так же, как и день? /И сон не так, как бдение?» (7, 395). Понимание мира как противоречия для Блока связано с «трагическим». Для Гёте же все противоречия на Земле, будучи тотальными и неизменными, не являлись трагическими. Более того, они были для него любимейшим проявлением божества. После тяжелого душевного кризиса, который пережил Гёте в 38 лет, он навсегда отказывается от идеи «чистой гармонии» и приходит к новой формуле бытия. Этой формулой становится для него идея полярности. В 1828 г., поясняя свою афористическую статью «Природа», немецкий писатель пишет о существовании «двух маховых колес всей природы: понятия о полярности и восхождении (Steigerung)».¹⁶ Изучение любых антиномий как в

¹⁵ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 312—313.

¹⁶ Гёте И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. М.-Л., 1957, с. 364.

жизни, так и в убеждениях всегда доставляет Гёте «величайшее удовольствие».¹⁷ Различное отношение к противоречиям у Блока и Гёте выявляется и в их последних программных произведениях: «Речи о назначении поэта» и знаменитом «Фаусте». Двойственность как «всемирное противоречие» была одним из центральных понятий в мировоззрении Гёте. Однако постоянно спорящие Фауст и Мефистофель, по справедливому замечанию К. Д. Бальмонта, «не противники, полные закланной вражды, а добрые товарищи», борьба между которыми была не братоубийственной, не безысходной, а творческой.¹⁸ Гете считал, что прекращение борьбы равносильно прекращению жизни. Вот почему в споре между Фаустом и Мефистофелем победителя так и не оказывается, вернее он есть, но это уже не олицетворение конкретного образа, а утверждение вечного принципа жизни, бессмертной души Фауста. На протяжении всей трагедии Гёте сознательно подчеркивает свое глубокое убеждение в творческом характере «всемирного противоречия». В виду сказанного и мыслей Блока в речи «О назначении поэта» (1921) становится понятным отношение Блока к гетевскому «всемирному противоречию» и к финалу «Фауста». Описав «фазисы приобщения поэта к стихийному ритму», борьбу за ритм с чернью и гибель поэта, Блок называет это «не трагедией, а только драмой», так как, далее поясняет поэт, «действительно, в этом процессе и нет ровно ничего «очищающего», никакого катарсиса; происходит борьба существ, равно несовершенных, вследствие чего победа не остается ни за кем: ни за погибшим, ни за погубившими» (7, 406). Блок и теперь, в конце жизни, возвращается к мыслям о противоречиях, какие он высказывал юношей, не соглашаясь с той интерпретацией, которую давал шекспировскому «Гамлету» Гёте. Для Блока 1921 г. борьба добрых и злых начал как в человеке, так и в обществе — не высокая трагедия, а только драма, ибо противоборствующие силы равно несовершенны. Порода «человеческого рода», с его точки зрения, «должна быть заменена» (7, 406). Для Гёте же, хотя человек тоже является ставкой чего-то большего, «попыткой дometнуть до высшей цели», но здесь, на Земле, с его точки зрения, всегда будет господствовать «всемирное противоречие», вечная «систола и диастола» природы-бога.¹⁹ «Прекрасное и безобразное, — пишет Гёте, — доброе и злое, все существует с равным правом друг подле друга».²⁰ «Даже в неестественном» для Гёте была природа, ибо и «на самом грубом филистерстве» он видел «печать ее гения».²¹

¹⁷ Лихтенштадт В. О. Гёте. Пб., 1920, с. 460.

¹⁸ Бальмонт К. Д. Фауст. — Жизнь, 1898, т. 7, с. 171—177.

¹⁹ Лихтенштадт В. О. Гете, с. 64, 200.

²⁰ Гете И.-В. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 322.

²¹ Aus Goethes Brieftasche. Berlin, 1975, S. 10.

Несмотря на полемику с Гёте в связи с «Гамлетом», Блок в целом воспринимал личность Гёте шире, чем это отразилось в «Заметке о Гамлете». В блоковедении хорошо известно, что в период «Стихов о Прекрасной Даме» писатель находился под влиянием Вл. Соловьева.

В своей дневниковой записи, вновь «возвращаясь... к стихотворению Соловьева «Свет из тьмы», Блок задается вопросом: «Кто *эта* «Ты» этого и многих подобных стихотворений (они есть у всех поэтов)?» И тут же поясняет: Ответим же словами прежде всего Гёте, а потом и всей позднейшей гениальной плеяды ему подобных: *das ewig Weibliche* <«Вечная Женственность». — В. Ф.>» (7, 52). Таким образом, Блок (как и Вл. Соловьев) отождествляет Душу мира и Вечную Женственность. Однако Гёте молодым Блоком воспринимался не только под соловьевским углом зрения, как один из самых гениальных выразителей Вечно Женственного начала в западноевропейской литературе, но и как «великий язычник» и мудрец. Читая летом 1902 г. «Стихотворения» Ап. Григорьева, Блок в ряду других его переводов выделяет и два стихотворения Гёте: «Божественное» и «Перемена». О «Божественном» Блок записывает: «Знаменитые слова Гёте» (ЗК, 29), очевидно, имея в виду место, где говорится не о нравственной одаренности человека (для Блока этого периода только «Христос всегда **добрый**, у Нее же это не существенно»), а о вечной зависимости людей от законов природы.²² «Гетевская «Перемена» удивительна», — замечает поэт в записной книжке о другом переведенном Ап. Григорьевым стихотворении. И поясняет: «Великий язычник!» Откровенность языческих чувств Гёте в этом стихотворении, с одной стороны, была близка Блоку, но с другой — она же его и настораживала. Чтобы правильно понять отношение Блока к «великому язычнику», уместно взглянуть на мысли Блока о Тютчеве в его «Наброске статьи о русской поэзии». Отмечая, что «женская душа стихов Тютчева необычайно сильна», Блок тем не менее считает его неисправимым романтиком, так как «вечно нежная гармония помешала ему лицезреть весь ужас тайны этой самой женственной души» (7, 33). Учитывая близкое понимание «женской души» Тютчевым и Гёте, естественно думать, что и язычество Гёте воспринималось Блоком сквозь призму «неисправимого романтизма». На это же указывает и В. М. Жирмунский, считая, что лирика Тютчева, особенно в 30-х гг. XIX в., была близка «чувству жизни и идеологии немецкого романтизма».²³

Интересно отметить, что Тютчев являлся как бы своеобразным посредником между Гёте и Блоком, ибо важнейшие повороты жизненного пути Блока так или иначе перекрещивались с

²² Блок А., Белый А. Переписка, с. 35.

²³ Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе, с. 162.

Гёте через Тютчева. Любопытно и то, что образ Гёте как бы постоянно «нависал» над Блоком. Белому, например, казалось, что вид Блока — «поза спесивая старца, маститого Гёте из нового Веймара, которую родственники вдували в него».²⁴ К. И. Чуковский, вспоминая лекцию Гумилева о Блоке, записывает: «Блок слушал как каменный. Было очень жарко. Я смотрел: его лицо и потное было величественно: Гёте и Данте».²⁵

Новое, не романтическое, в традиционном понимании этого слова, отношение к Гёте складывается у Блока в 1910-х гг., в пору его главной «встречи» с немецким писателем, когда он окончательно осознает в себе призвание художника как человека «общественного» <...> мужественно глядящего в лицо миру» (8, 344). И здесь опять судьба сталкивает его с Гёте через Тютчева. В 1910 г. от Е. П. Иванова Блок узнает о стихотворении Тютчева «Два голоса» и уже не расстается с ним до конца жизни. Особенно важными считал он первые два стиха: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!» А все стихотворение даже рассматривал как возможный эпиграф к драме «Роза и Крест» (8, 433). Нужно отметить, что среди переведенных Тютчевым стихотворений лирика Гёте занимает первое место в его творчестве. И стихотворение «Два голоса» тоже являлось свободной вариацией гетевского масонского гимна «Символ». Если для Тютчева и Гёте выход человека из ада мировой бессмыслицы видится только в упорной борьбе, в своеобразной эмоционально-героической противопоставленности иррациональному «концу», о чем ясно говорит последняя часть стихотворения, то для Блока самое важное идейное содержание заключено не в конце, а в начале, в приведенном двестиштии. Осудив в себе «лирика» и собрав, как и Белый, «свой собственный «пепел» в «урну», чтобы не заслонять света своему живому «я», Блок встает на мужественный путь человека-гражданина (8, 317). «Смысл трагедии, — записывает в 1911 г. Блок, — **безнадежность** борьбы, но тут нет отчаянья, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвящение» (7, 89). Слово «безнадежность» кажется Блоку особенно уместным и точным. И действительно, требовалось «высокое посвящение», глубокая вера в правильность своего пути, в свое предназначение художника-гражданина, чтобы «безнадежность борьбы», связанную с демоническими «лиловыми мирами», встретить не только без «опускания рук», «без отчаянья», но и с любовью (ведь не даром же он говорил: «Я люблю гибель»!) — в той степени, в какой любовь была возможна при неизбежной утрате в горниле жизненных испытаний «части души» (8, 344). После

²⁴ Белый Андрей. Начало века, с. 341.

²⁵ Лит. наследство, т. 92, кн. 2. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980, с. 247.

долгого разговора с Э. К. Метнером 20 января 1913 г. Блок записывает в «Дневнике»: «О «человечности» Гёте, у которого были **все** возможности «улететь», но который не улетал, работая над этим тяжело и сознательно». А в письме к Зоргенфрею от 30 июня 1914 г. Блок, намекая на «Вильгельма Мейстера», пишет: «Знали мы **то**, узнать надо и это: жить по-человечески; после «ученических годов» — «годы странствий» (8, 438). Эти и другие записи Блока ясно говорят о том, что Блок стал воспринимать Гёте не только как «великого язычника» и гениального выразителя Вечной Женственности, но и как мужественного художника, проникнутого глубокой человечностью. Почему же все-таки для Блока особенно важным было именно первое двуступенчатое стихотворение «Два голоса», а не последнее, как для Гёте и Тютчева? Если Гёте и Тютчеву мысль об иррациональном конце жизни не давала покоя (у Тютчева — очень сильно, у Гёте — слабее), что и заставляло их самих вносить в бессмысленность жизни (точнее смерти!) содержание и смысл, то для Блока, вплоть до середины 1918 г., «в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим» (6, 83). После того как он осудил субъективизм и пророчество («были пророками», пожелали стать «поэтами»), он уже не осмеливался «возгордиться, как некогда, когда, неопытным юношей, задумал тревожить темные силы — и уронил их на себя» (8, 344). Теперь критерий объективности у Блока переместился, и для него уже человек, даже обладая всеми признаками пророка, не мог вместить в себя всю истину и быть мерилом «Последнего». К человеку и художнику Блок стал подходить не как к целостной, автономной системе, опирающейся на сознание исключительно внутренней объективности, а только как к частице универсума, которая более или менее субъективно отражала «ритм» вселенной, ибо мир, с точки зрения Блока, оказался «безмерно больше и прекраснее, чем каждый из нас» (8, 412). Им отбрасывалось все то, что он считал несущественным для «ритма» универсума, который и воспринимался им, вплоть до середины 1918 г., как единственная объективная данность, которой может располагать человек. С такой же меркой Блок стал подходить и к произведениям искусства. Переставив значимый акцент стихотворения «Два голоса» с конца на его начало, поэт, как бы вопреки Тютчеву и Гёте, утверждает земной, гражданский смысл «безнадежной» борьбы, отказываясь от эгоистически-индивидуального, личного бессмертия олимпийцев. Аналогичное «смещение акцентов» в поэме «Возмездие» отмечает и Е. Б. Тагер.²⁶ На это же гносеологическое своеобразие блоковского мировосприятия обратила внимание и З. Г. Минц в работе «Блок и Гоголь», где на примере отно-

²⁶ Тагер Е. Б. Мотивы «возмездия» и «страшного мира» в лирике Блока. — В кн.: Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 89.

шения Блока к «Выбранным местам...» показано, что и они воспринимались поэтом не как «самостоятельный, отдельный предмет критического рассмотрения, а как часть единой сложной системы — «передовой культуры XIX века». Исследовательница справедливо добавляет: «Совершенно ясно, что, как научный, этот подход к «Выбранным местам...» несостоятелен — но Блок на него и не претендует».²⁷ В 1910-х гг., осознав свой пройденный путь как «трилогию вочеловечения» и вспоминая «ночную глушь» прожитых лет, в знаменитом письме к А. Белому от 6 июня 1911 г., Блок констатирует: «Для меня это были годы, умерщвляющие душу, но освежающие дух, и я их всегда благословлю <...> Сходны бывают «счастливыцы» («счастливчики»), осужденные не воплотиться <...> Воплощенный — всегда «несчастливцев» (8, 343).

И наконец третья, главная «встреча» с Гёте, к творчеству которого Блок вновь активно обращается, связана с созданием поэмы «Двенадцать». С небывалым подъемом встретил поэт революцию. Все личное было заглушено, частное — отброшено, а единственным «содержанием всей жизни становится всемирная Революция, во главе которой стоит Россия».²⁸ «Переход от личного к общему» не только в плане восприятия мира и психологии, но и творческого воплощения оставался заветной мечтой поэта. Чувствуя ответственность художника перед временем и Революцией и нащупывая новые творческие пути, Блок вновь обращается к «Фаусту» Гёте. 29 января 1918 г. Блок заносит в свою записную книжку: «Азия и Европа. Я понял Faust'a «Kniere nicht, Pudel». Что же понял Блок в «Фаусте», что послужило причиной этой знаменитой записи? В статье «О романтизме» Блок писал, что бурные гении «приняли в душу, как бы раздутую мехами, всю жизнь без разбора, без оценки. Это основная идея первой части гетевского «Фауста» (6, 364). «Загадочную двойственность» Гёте Блок усматривал в том, что громадная фигура немецкого гения была вехой «на рубеже двух столетий». Гёте для Блока был «столько же конец, сколько начало». Поэтому «в его застывшем образе умирающий гуманизм (индивидуализм, античность, связь науки с искусством) как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего, — музыкой масс (II часть «Фауста»)» (6, 95). Однако, если в целом Блок подходил к оценке «Фауста» как произведения «большого стиля», особенно подчеркивая умение Гёте различать «во мраке очертания будущего», то есть умение почувствовать «стихийный характер движения масс», «музыкальным откликом» на которое «была вторая часть «Фауста» (6, 460), то

²⁷ Минц З. Г. Блок и Гоголь. — Блоковский сб., 2, с. 167.

²⁸ Лит. наследство, т. 89, с. 376.

приведенная запись от 29 января 1918 г. относилась не к оценке произведения Гёте в целом, а только к конкретной, частной позиции Фауста как героя трагедии. У Блока происходит очередное переосмысление произведения. В данном случае оно относилось, как справедливо указал М. Ф. Пьяных, к идее «плотины», упоминаемой во II-й части трагедии. И образ «плотины» неожиданно открыл перед Блоком свой загадочный смысл, еще раз актуализировав бесконечную глубину гетевского шедевра. Поэту стало казаться, что именно идея фаустовской «плотины» пророчески предвосхищала грядущую роль России в «мировой Революции». Россия, по мысли Блока, уже не была «щитом» между Западом и Востоком и не только потому, что ей угрожали враждебные силы старого мира, но и потому, как верно отметил М. Ф. Пьяных, что Блок «воспринимал революцию как явление синтезирующее, снимающее «щиты», на знамени которой было написано: «Мир и братство народов».²⁹

Сопоставляя в общих чертах личность Блока и образ Фауста, Д. Е. Максимов пишет: «Путь Блока, как и Фауста, вел его к надежде на воссоединение раздробленного человека (блоковское «вочеловечение»), направляя его к людям, к «делу, к жизненной практике на благо человечества». «Вместе с тем, — продолжает Д. Е. Максимов, — для Фауста, а во многом и для Блока, само движение вперед, стремление само по себе уже достаточно для оправдания жизни».³⁰ «...Я ни в коем случае не хотел бы лишиться счастья **верить** в будущую жизнь, — говорит Гёте, — Да, я решился бы даже вместе с Лоренцо Медичи утверждать, что тот, кто не надеется на другую жизнь, мертв для этой жизни».³¹ И действительно, в словах поющих ангелов: «Чья жизнь в стремленьях вся прошла, / Того спасти мы можем» («Фауст») — содержался, по мнению Гёте, «ключ к спасению Фауста».³² «Если я до самой смерти неустанно трудился, — говорит Гёте, — природа должна указать мне теперь иную форму бытия, раз эта форма уже не способна удержать мой дух в своих пределах».³³ И уж совсем по-гетевски звучат следующие слова Блока, сказанные им за полтора года до смерти: «Кто бы ни был носителем духа музыки — пролетариат ли, народ ли, отдельный ли художник, — он только **бережет** некое Единое на **потребу**, дух музыки в данном случае». И «кто его <«дух музыки». — В. Ф.> сумеет

²⁹ Пьяных М. Ф. Слушайте революцию. Поэзия А. Блока советской эпохи. М., 1980, с. 118.

³⁰ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 48.

³¹ Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Gustav Moldenhauer. Leipzig, Bd. I, S. 93.

³² Там же.

³³ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.-Л., 1934, т. 2, с. 417.

сберечь, тот недаром пройдет по пустынной пока и бедной истории нашей планеты, ему очевидно суждено в будущем какое-то иное бытие, менее убогое, чем это» (6, 462). «Пафос человеческой жизни для Гёте, — как заметил А. А. Федоров, — постоянное разгадывание воли эволюции».³⁴ Но ведь то же самое можно сказать и о Блоке. Удивительная цельность личности заставляла поэта соотносить свою жизнь с духом объективности, с музыкой «мирового оркестра». Критерии объективности менялись (Прекрасная Дама, / не Вечная Женственность! / стихия, музыка, народ, совесть), но, как правильно отмечают все исследователи, верность духу истории, острое ощущение современности, сознание сопричастности к совершаемому не покидали его никогда. Недаром же он и в Родине видел «родное, дышащее существо, подобное человеку» (5, 443).

Последние три года жизни поэта были сопряжены с тяжелыми нравственными и физическими мучениями. Глубоким духовным срывом, по воспоминаниям С. М. Алянского, Блок встретил и появление первых признаков нэпа.³⁵ Все это и многое другое привело Блока к тому, что он перестал «слышать» музыку Революции. «Кто погубил революцию (дух музыки)? — задает Блок мучительный для себя вопрос и, не найдя на него иного ответа, записывает — «Война» (ЗК, 458). Блок «слышал мир прежде, чем видел его» <а Гёте наоборот! — В. Ф.>, — верно пишет Ал. Михайлов, поэтому утрата «слуха», в блоковском понимании этого слова, была равносильна духовной смерти.³⁶ В 1920 г., просматривая перевод «Фауста», сделанный Н. А. Холодковским, Блок предлагает свое толкование одного «из самых темных мест второй части» трагедии. Слова хора: «Ikarus! Ikarus! Jammer genug!» он предлагает переводить: «Икар! Икар! Довольно стенаний!» — с оттенком в голосе хора не только одного страдания, но и крика освобождения и радости, хотя и болезненной. То есть так, чтобы этому месту была придана та же «двойственность», которая свойственна всем великим произведениям искусства». (6, 467). Эта «двойственность» великих произведений (не в смысле единичного противостояния, а символического духовного плюрализма «миров иных» и насыщала и вдохновляла Блока, ибо содержала не только страдания, но и радостный, хотя пока и болезненный зов в будущее. В декабре-январе 1920—1921 гг. уже больной Блок приступил к редактированию драмы Гёте «Торквато Тассо» в переводе В. А. Зоргенфрея, «проведя с Гёте много часов и набравшись от него силы», насколько он мог.³⁷ Писатель

³⁴ Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. М., 1981, с. 38.

³⁵ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. М., 1972, с. 124.

³⁶ Михайлов А. Поэтический мир Блока. — В кн.: В мире Блока. М., 1981, с. 143.

³⁷ Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 349.

вновь ощущает внутреннюю близость творениям гетевского духа и, как бы заново переживая свою судьбу, делает многочисленные выписки из «Тассо». Особенно важным для него является нравственный завет величайшего немца, считавшего, что только «совесть — светило нравственного дня».³⁸ Тезе Тассо: «Позволено, что нравится тебе» — поэт противопоставляет антитезу принцессы: «Позволено то, что пристойно, друг» (7, 392). И как бы передавая грядущему поколению великую истину, которую провидел и Гете, скажет, что в жизни одна лишь «совесть побуждает человека искать лучшего и помогает ему порой отказываться от старого, уютного, милого, но **умирающего и разлагающегося** — в пользу нового, сначала неуютного и немилого, но обещающего свежую жизнь» (7, 388).

Подводя итоги, отметим следующее: Гёте «кодировался» Блоком в системе объективного идеализма его мифопоэтической философии прежде всего как один из гениальнейших выразителей Вечно Женственного начала. В плане Вечной Женственности Блок начал тем, чем кончил Гёте, а именно: если «Фауст» заканчивается апофеозом Вечной Женственности, то Блок постепенно отходит от этого идеала. В плане социальной ориентации, несколько выпрямляя эволюцию Блока, мы видим обратное: Блок кончает тем, чем начал Гёте: Блок приходит к принятию мировой революции, а Гёте — к умеренности франкфуртского патриция. И тот и другой, несмотря на кажущуюся аморфность миросозерцания, тяготели к строгой скульптурной ясности мыслей и форм. Смысл блоковского «противоречия» надо понимать не в плане внутренне полярной «монады» (что мы видим у Гёте), т. е. как категорию в основном геометрическую и пространственно-временную, а как категорию музыкальную, множественную и текучую. Но верность объективности, духу общего над частным, этические искания, любовь и преданность искусству сближали и объединяли их. Сам масштаб личностей Блока и Гёте дает литературоведам возможность сопоставлять их творчество в самых различных аспектах, изучать сложную эволюцию их писательского и жизненного пути, сравнивать богатейшую палитру их мифопоэтических образов и идей.

³⁸ Гёте И.-В. Соб. соч.: в 10-ти т. М., 1975, т. 1, с. 466.

ИЗ ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ АЛ. БЛОКА И А. БЕЛОГО В ПЕРИОД «РАСПУТИЙ»

Л. Л. Пильд

Ранний этап взаимоотношений А. Блока и А. Белого, дающий чрезвычайно интересный материал для изучения, подробно рассмотрен в работе В. Н. Орлова «История одной дружбы-вражды».¹ Внимание исследователя, однако, направлено на биографические и мировоззренческие контакты художников; лишь в некоторой степени затрагиваются их творческие связи. Последних касается Т. Ю. Хмельницкая в статье «Поэзия Андрея Белого»,² но и здесь этот вопрос не является темой специального исследования. Большинство литературоведов отмечает, что первоначальный этап взаимоотношений Блока и Белого совпал с отходом Блока от «соловьевской» мистики, наиболее ярко отразившимся в цикле «Распутья» (1902—1904). Но «отход» рассматривается при этом как достаточно прямолинейный процесс.

Как нам кажется, постепенное ослабление мистического пафоса у Блока шло необыкновенно сложным, диалектическим путем, на протяжении которого «соловьевский» идеал то тускнел, то снова выдвигался на первый план, что являлось свидетельством близкого соседства в его сознании веры и скептицизма, их сосуществования. Это отразилось и в структуре цикла «Распутья» в целом, и в построении отдельных входящих в него стихотворений.

Одним из ранних проявлений скептицизма становится сомнение поэта в том, способны ли «пророки» грядущего таинства справиться со своей миссией, и уверенность, что прикованная к «земному» «толпа» еще не готова быть причастной к приближающемуся воплощению Вечной Женственности. В кругу этих значе-

¹ Орлов В. Н. История одной дружбы-вражды. — В кн.: А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940. Работа восходит к более раннему варианту: Ал. Блок и А. Белый в 1907 г. (Лит. наследство. Т. 27/28. М., 1937).

² См.: Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: А. Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966.

ний следует рассматривать стихотворение «Я смотрел на слепое людское строение...».

Сам А. Белый считал, что в образе терпящего поражение «пророка» Блок изображал его.³ В таком утверждении не совсем точно представлено соотношение прототипа и персонажа стихотворения «Я смотрел на слепое людское строение...». На связь стихотворения с «Заметкой о Мережковском» Блока указала З. Г. Минц.⁴ Соотнесённость с Мережковским придаёт образам стихотворения обобщённый и полемический смысл, однако не объясняет факта посвящения Белому.

Поэтому необходимо отметить связь стихотворения с образами симфонии (2-й «Драматической») А. Белого. Воздействие этого произведения на Блока было необычайно сильным.⁵ Об этом свидетельствуют, например, высказывания в письме к Белому, где Блок использует образы симфонии для выражения самых своих сокровенных мыслей и чаяний.⁶ На близость этого произведения Белого творческому мироощущению Блока указывает и его рецензия на «Драматическую симфонию»: «Все это снилось мне когда то». Лучше грезилось на неверной вспыхивающей черте, которая делит краткий сон отдохновений и вечный сон жизни.⁷ В лирике Блока образы II симфонии наиболее ярко отразились в стих. «Сажу за ширмой. У меня...».⁸

Образ «посвященного» в стихотворении «Я смотрел на слепое людское строение...» навеян не только личностью Мережковского, но имеет и точки соприкосновения с одним из действующих лиц II симфонии Белого — философом. Особенно очевидна параллельность текстов при сопоставлении стихотворения Блока с эпизодом из симфонии, где философ, находящийся на грани сумасшествия, возвратясь к себе домой, испытывает ужас при виде человека, который спускается с лестницы. А в звонках почтальона чудится ему знамение его близкого конца. Философ разуверяется в своих философских построениях, пытается спрятаться от времени и пространства и в конце концов сходит с ума.

Герой стихотворения Блока также разуверяется в своих теоретических выкладках, причем симптомы его поражения во многом совпадают с признаками краха идей философа из «симфонии». Интересно рассмотреть стихотворение Блока с точки зрения взаимоотношений «толпы» и «пророка». В период увлече-

³ Белый А. Воспоминания об А. А. Блоке. — В кн.: А. Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 1, с. 234.

⁴ Минц З. Г. Блок в полемике с Мережковскими. — Блоковский сб., IV. Тарту, 1981. (Учен. зап. ТГУ, вып. 535).

⁵ Дата цензурного разрешения «Симфонии»: 18 марта 1902 г.

⁶ См.: Блок А. и Белый А. Переписка, с. 4.

⁷ Блок А. Рецензия на симфонию (2-ую «Драматическую»). — Блок А. А. Собр. соч.: в 8-ми т. М.-Л., 1962, т. 5, с. 525 (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы).

⁸ См. примечание В. Н. Орлова (т. 1, с. 623).

ния «соловьевством» Блок отводил центральное место в постижении Вечной Женственности «посвященным», «избранным», «пророкам». Возможность причастности «толпы» к воплощению идеала им вообще отрицалась: «Непременный удел зовущих на брань народы и общества — стояние идиолом над кручей», «раздирая одежды свои».⁹ Потому что «рано».¹⁰ Это раннее утро пусть и розовое не позволяет голосу достичь туда, куда он стремится».¹¹

Позиция Белого в этом вопросе, судя по высказыванию в письме к Блоку, была иной: «Человечество растянулось длинной вереницей и в то время как немногие идут от сознания к знанию, большинство еще только «поднимается от бессмыслия к мысли и сознанию...».¹² Хотя и Белый указывает на ведущую роль «пророков», но в его понимании и «толпа» уже вступила на путь приближения к идеалу.

Но расхождение Блока и Белого заметно лишь в письмах. Изображение же «толпы» в «Симфонии» Белого тесно соотносится с блоковским убеждением в глубоком сне «большинства». Лейтмотив «сна» является одним из основных в I части симфонии.

«I. Ночью все спали. Спали в подвалах. Спали на чердаках. Спали в доме аристократического старичка.

2. Иные спали безобразно скорчившись. Иные, — разинув рты. Иные храпели. Иные казались мертвыми.

3. Все спали».¹³

Путь с сознанию у «спящих»¹⁴ не только не начался, но даже и мысли о подобном шаге возникнуть не может. «Сон» связан с символикой непричастности к воплощению идеала. Интересен у Белого образ меланхолика в палате для умалишенных, испытывающего болезненное презрение к спящим:

5. С ироническим бледным лицом он пожимал плечами, наклоняясь к животнo-глупым лицам «спящих».

Вдруг он закрыл лицо руками и закатился беззвучным хохотом.

⁹ Цитата из стих. А. Белого «Возмездие» (см.: Белый А. Золото в лазури. М., 1904, с. 299).

¹⁰ См. запись Блока в дневнике от 26 марта 1902 г. (т. 7, с. 43).

¹¹ Блок А. и Белый А. Переписка, с. 34.

¹² Там же, с. 39.

¹³ Белый А. Симфония (Вторая «Драматическая». М., 1902, с. 56).

¹⁴ На непосредственный генезис этого образа указывает А. Белый в кн.: На рубеже двух столетий: «Когда декадентом я стал, то заимствовал у отца «каламбур», но остранил его в бреды «Симфонии»; остраннение такое есть передача моих восприятий — его каламбуров <...> сумма каламбуров плюс сумма почитаний того, над чем строились каламбуры, — давно, еще в ребенке, подытожились фразой о сумасшедших, спящих на одинаковых правах со здоровыми; безумие и здоровье в среднем нашего быта мне подытожились: в мертвый сон» (Белый А. На рубеже двух столетий. М.-Л., 1931, с. 43—44).

6. Он кричал надтреснутым голосом: «Они не могут не спать и не есть. Они раздеваются для того, чтобы накрывшись одеялом омертветь.»

8. Но тут сильная боль в желудке прервала его размышления. Он насупил брови <...>

10. И словно обуянный вещим предчувствием, он погрозил своим длинным худым пальцем в окно, откуда рвался блеск розового утра.

11. Где и здоровые спали на одинаковых правах с больными». ¹⁵ Меланхолик — это, по-видимому, преждевременно проснувшийся. ¹⁶

При виде зари он испытывает желудочные колики.

В одном из писем 1903 года Блок, возражая Белому на его утверждение о начале пути «большинства» к идеалу, делает намек, который, видимо, связан с изображением «толпы» в симфонии: «Конечно, вы «слишком рано встали над кручей». ¹⁷ Весь стиль звездной плеяды ваших писем и творений свидетельствует о «бодром» настроении умытого серебряной росой, стоящего в сырости окна, звенящего в стекла, надеющегося на пробуждение <...> Они спят. Вы знаете сами, спят даже «открыв рот», по-свистывая носом. И я говорю об этом именно потому, что Вы знаете об этом, может быть, лучше меня... Ей богу, если они проснутся, у них только расстроятся желудки». ¹⁸ Блок указывает Белому на противоречие между его теоретическими высказываниями и художественным изображением: «толпа», проснувшаяся преждевременно, уподобляется в сознании Блока меланхолику из симфонии Белого, ибо она способна испытывать лишь животный страх.

Таким образом, изображение «проснувшейся» толпы в стихотворении «Я смотрел на слепое людское строение...» («И везде проснулись» — 1, 248) перекликается с трактовкой отношения «большинства» к грядущему таинству преображения.

Уже в первой строфе стихотворения появляется антитеза «пророк» — «толпа», находящая выражение в противопоставлении «света» и «тьмы»:

¹⁵ Белый А. Симфония, с. 15—17.

¹⁶ Представление о «проснувшихся преждевременно», чрезвычайно характерное как для Блока, так и для Белого в данный период, ведет, по всей видимости, происхождение от идей «петербургских листиков», которые А. Белый рассматривает в статье по поводу монографии Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». Отрывки из рукописи статьи Блок приводит в своем дневнике 26 марта 1902. Содержание этого представления наиболее адекватно раскрывается в статье Блока «Безвременье». Воплощение идеала в обществе людей, которые не готовы к этому, — преждевременное воплощение: «Результатом «воплощения прежде времени» оказывается «небытие» (т. 5, с. 79).

¹⁷ Цитата из стих. А. Белого «Возмездие».

¹⁸ Блок А. и Белый А. Переписка, с. 43.

Я смотрел на **слепое** людское строение —
Под крышей медленно **загоралось** окно.
Кто-то сверху услышал приближение
И думал, о том, что было давно.¹⁹

Однако эта оппозиция, как выясняется в процессе развития действия стихотворения, не имеет существенного значения, поскольку и «он» и «они» одинаково далеки от воплощения идеала. Ожидающие слышат «счет ступень» и раздающиеся на лестнице звонки (ср. параллель к этим образам в I части «Симфонии Белого»):

«1. С лестницы сходил незнакомец в оттертом картузе. Задрожал неврастеник как осиновый лист; погас в лице своем как светильник без масла,²⁰ видя на лице незнакомца печать страшного предначертания.

2. Незнакомец спустился по лестнице, опустив глаза. И проходя мимо него, неврастенический философ думал: «Вот, вот поглядит он на меня!...»

3. Ему почудилось, что тогда «все будет кончено».

6. И вновь отворилась дверь. Кто-то бежал вверх по лестнице.

7. И когда философ звонил к себе, вошедший всходил уже на высшую ступеньку.

8. Это был почтальон. Он звонил в соседнюю дверь.

1. И когда отворили безумцу, тот не смотря на прислугу, вошел к себе в комнату и заперся на ключ, боясь впустить грозящий ужас».²¹

Неврастеническому философу из симфонии внушают безумный страх человек, идущий по лестнице, и звонок почтальона, он ощущает приближение конца. Блок использует эти образы в несколько измененном виде, но значения их очень близки к семантике образов симфонии. «Счет ступень», который слышат «ожидающие», — это порождение их страха. То, что они испытывают страх, безумное волнение (наряду с надеждой, которая, однако, выражена гораздо слабее) перед приближением вестницы, видно из текста ясно и недвусмысленно.

И везде проснулись, кричали, поджидая вестницу...
Выше всех кричащих и всклокоченных... (I; 248)

«Звонки», раздающиеся на лестнице, с одной стороны, напоминают звонки из симфонии Белого и связаны с семантикой ужаса.

¹⁹ Воспоминания «посвященного» связаны с представлением о вечном круговороте времен (концепция, восходящая здесь к Ницше).

²⁰ Неточная цитата ср.: (Матф. XV, 9).

²¹ Симфония, с. 53.

С другой стороны, звонки у двери могут символизировать ложность подаваемого знака, указывая на неистинность происходящего. Согласно апокалиптическому предсказанию, конец света возвещается трубой архангела. В стихотворении «труба» заменена... дверными звонками. Блоковская романтическая ирония направлена на попытку приобщения «толпы» к постижению жены, облеченной в солнце: «ожидающие», слышащие в момент краха земного мира и приближения «царства Божия на земле» «осторожные звонки» и «счет ступень», — обречены на крах.

Однако все, что слышит «большинство», доходит и до слуха того, кто находится «выше всех кричащих и всклокоченных». В качестве подтекста можно рассматривать здесь «Заметку о Мережковском» (т. 7, с. 67—68). Благодаря сходству образов в дневниковой записи и стихотворении, можно считать, что «избранник» причастен ко всему, происходящему с «ожидающими».

Правда, в отличие от «толпы», «избранник» понимает смысл совершающегося и не тешит себя ложными надеждами («Думали, за утром наступит день...»). Но и в образе «пророка» ошутим надлом. Он хотел приблизиться к чаемой цели путем рассудочных «исчислений». Исчисления же эти показывают ему его крах:

Там кто-то на счетах позолоченных
Сосчитал, что никому не дано.
И понял, что будет темно (1; 248)

«Счет» выступает здесь как нечно плоско рациональное, убивающее всякое живое чувство. С отрицательным отношением поэта к различного рода «исчислениям» встречаемся в стихотворении «Царица смотрела заставки»... Этим обусловлено и противопоставление глубинной мудрости Царицы голубиной кротости Царевны при явном предпочтении последней:

Царевна румяней Царицы —
Царицы, ищущей смысла.
В книге на каждой странице
Золотые да красные²² числа.²³ (I. 249)

Путь, «посвященного» к идеалу через рассудочные выкладки — путь неистинный. Это лжепосвященный. В его характеристике не обнаруживается прямой соотнесенности с образами «Симфонии»

²² Сочетания «золотого» и «красного» устойчиво связываются у Блока с символикой лжи. См., например, стихотворения «Я бежал и спотыкался...», «Разгораются тайные знаки...» (цикл «Стихи о Прекрасной Даме»), пьесу «Король на площади».

²³ Отношение Блока к «числам» не является однозначно негативным. В ряде случаев «исчисление» оказывается одним из моментов пути к «истинному знанию» (см. стихотворения «В посланьях к земным владыкам...», «Стою у власти, душой одинок...» и др.).

Белого (хотя у Белого и имеется мотив, связанный со счетом, но он выступает в круге несколько иных значений), но необходимо отметить, что связь с «Симфонией» имеет место в стихотворениях Блока «Возвратилась в полночь...» и «Среди гостей ходил я в черном фраке...», которые написаны позже (в 1903 г.) и посвящены той же теме несостоятельного пророка. Для философа из Драматической «Симфонии» характерно постоянное стремление спрятаться, отгородить себя от «грозящего ужаса», забыться, вызванное сознанием собственного бессилия и страхом перед окружающим миром. Отгородить себя от всех является желанием и лирического персонажа стихотворения «Возвратилась в полночь»...

Завтра я уйду к себе в ту пору,
Как она придет ко мне рыдать,
Опущу белеющую штору,
Занавешу пологом кровать (I; 292)

С другой стороны, в стихотворении «Среди гостей ходил я в черном фраке...» избранник, который предчувствует свой крах, изображается через ощущение ужаса и бессилия — чувств, характерных для персонажа симфонии Белого и близких общему настроению стихотворения «Я смотрел на слепое людское строение...»:

Я закричу, беспомощный и бледный,
Вокруг себя бесцельно оглянусь.
Потом очнусь у двери с ручкой медной.
Увижу всех... и слабо улыбнусь. (I; 307)

Таким образом, в поэтическом сознании Блока путь «толпы», «большинства» и путь «лжепророка» пересекаются. И «он» и «они» одинаково, хотя и по разным причинам, недостойны стать причастными грядущему воплощению идеала.

Несмотря на то, что в 1904—1906 гг. центр творческих интересов Блока перемещается в иную плоскость, вопрос о реализации мистического идеала не исчезает из поля его зрения. С одной стороны, делается попытка разрешения противоречия, возникшего ранее (противоречия между воплощением идеала, которое может произойти «нечаянно», и неготовностью современных людей понять его смысл). В поэме «Ее пришествие» представление о преждевременности пробуждения людей отодвигается в прошлое:

Ночи укрывали / От очей бессонных
Все, что совершалось / за чертой морей (II; 51)

В настоящем, считает Блок, идеал близок к осуществлению. Однако противоречие это все же оказывается неразрешимым.

Поэтому наряду с дальнейшим нарастанием убеждения, что идеал принципиально неосуществим, актуальным остается и представление о преждевременности (в настоящее время) его воплощения (статья «Безвременье», 1905). Идея «преждевременности» ощутима и в пьесе «Незнакомка» (1906), где Встреча не происходит даже при сошествии Ее на землю. «Толпа», погрязшая в пошлости, и «пророки», страдающие безволием, ограниченностью и забвением прошлого, по-прежнему одинаковы в своей неспособности постичь Красоту, и это наводит на мысль об абсолютной невозможности земной реализации идеала. Тем не менее эпиграф из Достоевского (разговор между Настасьей Филипповной и князем Мышкиным) поддерживает идею «преждевременности.»²⁴ (то есть принципиальной возможности воплощения идеала).

С другой стороны, Блок продолжает линию сближения «пророка» и «большинства», однако не только в негативном плане («Я жалобной рукой сжимаю мой костыль»... (II, 150), «Я живу в глубоком покое...» II, 40), но и в положительном: все границы между «посвященными» и «толпой» снимаются, они оказываются равными во всех отношениях: «Свободны дали. Небо открыто...» (II, 320), «Есть лучше и хуже меня...» (II, 104). Таким образом, в изображении «пророка» и «толпы» Блок проходит путь от романтического их противопоставления, через сближение (в плане мысли о духовной несостоятельности того и других) — до полного исчезновения границ между этими некогда контрастными образами. Стихотворение «Я смотрел на слепое людское строение...» ярко представляет среднее звено этой эволюции, обычно опускаемое.

²⁴ В статье «Безвременье» речь шла именно о князе Мышкине как о воплотившемся преждевременном.

РАННИЙ БРЮСОВ О ПОЭЗИИ И ФИЛОСОФИИ ВЛ. СОЛОВЬЕВА

С. К. Кульюс

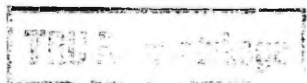
Основные «связи» Вл. Соловьева с русским символизмом в его мистико-утопической разновидности были практически по-смертными и в значительной мере изучены в связи с творчеством Блока, А. Белого и других «соловьевцев». На этом фоне полная непроясненность координации основного корпуса философских и теологических идей Вл. Соловьева с философско-эстетической программой и практикой «старших» символистов очевидна.

Тема «Брюсов и Вл. Соловьев» как частный аспект этой общей неразработанной проблемы никогда не становилась объектом специального изучения. Сочетание имен Брюсова и Соловьева обычно вызывает у исследователей единственную и вполне оправданную опубликованными материалами ассоциацию с блестящими пародиями и критическими отзывами Вл. Соловьева на сборники «Русские символисты»¹ и статьей Брюсова «Поэзия Владимира Соловьева».² Между тем «взаимоотношения» этих двух так никогда в жизни лично не столкнувшихся современников далеко выходят за рамки устоявшейся ассоциации. Это особенно тонко почувствовал Блок, который сблизил имена Брюсова и Вл. Соловьева, предпослав своей первой поэтической книге «Стихи о Прекрасной Даме» два эпитафия, один из Вл. Соловьева, второй — из брюсовского стихотворения «Близкой» (1903).³ В сочетании имен Брюсова и Вл. Соловьева для Блока в 1904 г. не было ничего противоестественного, напротив, это было соположением близких и значимых (хотя и не равнознач-

¹ Это характерно не только для отечественного литературоведения. Ср.: Valery Briusov and the rise of Russian symbolism by Martin P. Rice. Ann Arbor: Ardis, (1975), p. 31—35.

² См.: Брюсов В. Поэзия Владимира Соловьева. — Рус. архив, 1900, № 8, с. 546—554; в сб. «Далекое и близкое» (М., 1912) вошла переработанная редакция статьи. В собр. соч. публикуется под названием «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии». См.: Брюсов В. Собр. соч. М., 1975, т. 6, с. 218—230.

³ Блок А. Собр. соч. М.-Л., 1963, т. 8, с. 571—572.



ных для него) явлений, указанием на двух «учителей».⁴ Мысль о близости поэзии Брюсова к некоторым поэтическим образам и идеям Соловьева Блок подробнее всего развил в т. н. «второй» рецензии на сборник «Urbi et Orbi», откомментировав попытку этого сближения в письме к Брюсову 6 ноября следующим образом: «В той неудачной и бледной рецензии о Вашей книге в «Новом пути» я пытался сблизить Вас с Вл. Соловьевым. Но, кажется, это возможно будет лишь для будущего «историка литературы». Пока же я действовал на основании опыта, испытыв по крайней мере более чем литературное «водительство» Ваше и Вл. Соловьева на деле. Параллель моя больше чем любопытна, она — о грядущем».⁵ Вопрос о том, в какой мере утверждения Блока о близости поэзии Брюсова к Соловьеву⁶ имели под собой реальную почву, не являлись ли они результатом субъективного прочтения стихотворений Брюсова поэтом, находящимся под обаянием идей философа, может быть частично решен при анализе особенностей восприятия ранним Брюсовым поэзии и философии Вл. Соловьева.

И личность Вл. Соловьева, и его творчество (и философское, и поэтическое) вызвали значительный интерес Брюсова в течение всей жизни. Зрелый Брюсов чрезвычайно высоко ценил Соловьева-философа и относил его к категории истинных «прозорливцев», «пророков», силой своего провидения предугадывающих будущее развитие мира.⁷ Кроме того, он полагал, что русское «ученичество» по отношению к Европе в области философии преодолено именно благодаря Вл. Соловьеву.⁸ Значимость

⁴ 1904 г. — сложный этап эволюции Блока. Воздействие идей Вл. Соловьева сменилось сложным их переосмыслением и в известном смысле преодолением, при том, что «соловьевское заветное» оставалось по-прежнему дорогим для Блока (см.: Минц З. Г. Блок и русский символизм. — В кн.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980, кн. 1, с. 98—112). Совмещение имен Брюсова и Соловьева именно в период отхода Блока от «соловьевства» симптоматично: попытки преодолеть замкнутость ранней лирики, наделить лирического героя глубокими психологически и культурно мотивированными свойствами и признаками личности современной эпохи органично приводили Блока к поэзии Брюсова, давшей один из вариантов «земного» в ином, чем у Соловьева, ключе. Однако, называя Брюсова «учителем», «Кормщиком», «путеводной звездой» и испытывая его сильное влияние, Блок раньше своего окружения начинает «выкарабкиваться», по его выражению, «из-под тяжести» стихов Брюсова, уже чувствует в них «перебои» и «много перенятого у самого себя» (см.: Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 109—110).

⁵ См.: Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 112 (Здесь и ниже выделено Блоком — С. К.).

⁶ Ср. запись: «Брюсов скрывает свое знание о Ней. В этом именно он искренен до чрезвычайности». Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 65), а также высказывание: «Отношение Брюсова к Вл. Соловьеву — *положительное*, а Мережковского — вполне отрицательное» (Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 95).

⁷ РО ГПБ, ф. 105; оп. 1, ед. хр. 7, л. 4.

⁸ Брюсов В. Наше будущее. — В кн.: Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963, с. 363.

Вл. Соловьева в жизни Брюсова подчеркнута и «бытовой» деталью: в его кабинете на 1-ой Мещанской наряду с портретами любимых поэтов (Пушкина, Тютчева и Верхарна) висел и портрет Вл. Соловьева.⁹ Соловьев постоянно незримо присутствовал в жизни молодого Брюсова. Брюсов учился у знаменитого Л. И. Поливанова, которого высоко ценил Соловьев и с выпускниками гимназии которого он был связан. В университетские годы он прослушал ведущие курсы по истории философии у близкого друга Вл. Соловьева, проф. Л. М. Лопатина, занимался в семинаре по психологии у соловьевского единомышленника Н. Я. Грота. В 1899—1902 гг. на «пятницах» Случевского Брюсов встречался с сестрой философа, поэтессой П. С. Соловьевой — Allegro,¹⁰ а в сентябре 1901 г. познакомился с М. С. Соловьевым, который в знак благодарности за статью о Вл. Соловьеве подарил Брюсову философские труды брата.¹¹ В начале XX в. Брюсов оказался тесно связанным с племянником Вл. Соловьева, С. Соловьевым, и всем кругом «аргонавтов» и на некоторое время соприкоснулся с «аргонавтической» мифологией и соловьевским культом в кружке. С самим же Вл. Соловьевым, по свидетельству Брюсова, ему довелось «встретиться» лишь в день похорон философа. В дневнике Брюсова читаем: «Умер Вл. Соловьев. Так суждено мне было встретиться с критиком моих стихов. «Но он бы вас соблазнил», сказал мне Бартенев. Я поцеловал в руку своего случайного врага и ценимого мной поэта и мыслителя».¹²

Не только в 1890-е гг., но и позднее Брюсов был склонен считать себя во многом обязанным Соловьеву. Он вспоминал, в частности: «Посыпались десятки, а, может быть, сотни рецензий, заметок, пародий, и, наконец, их высмеял Вл. Соловьев, тем самым сделавший маленьких начинающих поэтов, и прежде всего

⁹ Ильинский А. А. Заметки о В. Я. Брюсове. — В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 523. Ср. наличие портрета Соловьева в квартире Л. Н. Вилькиной — РО ИРЛИ, ф. $\frac{39}{833}$, л. 20.

¹⁰ См. хотя бы: РО ГПБ, ф. 703, ед. хр. 2, Альбом кружка литераторов «Пятницы К. К. Случевского», л. 87. К поэзии П. Соловьевой Брюсов относился несколько иронически. В 1905 г. он отзывался о ней так: «Сам же я считаю стихи милой Поликсены Сергеевны невинным (хотя и не совсем неприятельным) вздором», — РО ИРЛИ, ф. $\frac{39}{833}$, л. 72.

¹¹ Брюсов В. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 106.

¹² Брюсов В. Дневники, с. 89—90. В январе 1903 г. Брюсов принял участие и в других похоронах: внезапно умершего от воспаления легких М. С. Соловьева и покончившей собой после случившегося О. М. Соловьевой (см.: <Б. п.>. Похороны М. С. и О. М. Соловьевых. — Рус. листок, 1903, № 19, 19 января, с. 2).

меня, известными широким кругам читателей».¹³ Как известно, поэтика «намеков», декларированная в сборниках «Русские символисты», была встречена в лучшем случае иронически, в худшем — откровенно издевательски. Заметное место среди рецензий занимали отзывы Соловьева, отношение которого к декадентству в целом было негативным: в явлении культа индивидуализма и связанного с ним субъективизма Соловьев видел «болезнь» времени, утверждение абсолюта «я» расценивалось им как отвлечение от нравственных начал и искажение истинного соотношения единичного (личности) и целого. Но в отношении Соловьева к различным явлениям декадентства тем не менее существовала определенная дифференциация. Если в его отклике на манифест Н. Минского «При свете совести» (1890), можно обнаружить следы серьезной полемики (хотя Соловьев и охарактеризовал трактат как «диалектическую абракадабру»¹⁴), то отношение к брюсовским сборникам приняло лишь форму пародии и высмеивания приемов поэтики «намеков».¹⁵ Брюсов был восхищен остроумными пародиями Соловьева, уловившими наиболее уязвимые места декларируемой поэтики, но и «задет» ими.¹⁶

В сознание Брюсова Соловьев вошел, однако, значительно раньше эпизода с «Русскими символистами», и не как критик, а как поэт: в записных тетрадях за 1889—1892 гг. встречаются записи стихотворений «Ex oriente lux»,¹⁷ «Неопалимая купина», «Потому ль, что сердцу надо...». «Зачем слова? В безбрежности лазурной»... и др.¹⁸

К середине 1890-х гг. относятся и первые попытки осмысления поэзии Соловьева, приобретающие особый смысл в свете задуманного исследования «История русской лирики». При всей глобальности замысла,¹⁹ одна из ее основных целей имела достаточно «партийный» характер: предполагалось пересмотреть оценки предшествующей и современной русской поэзии, «проследить развитие форм в области лирики», показать, «как посте-

¹³ В. Брюсов. Автобиография. — В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910, т. 1 / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914, с. 109. Ср.: «... очень большую ошибку сделал критик г. Вл. Соловьев, который в серьезном журнале обратил внимание на этих шалунов» (Арсений Г. <Гурлянд>. Московские декаденты. — Новости дня, 1895, 5 сент., № 4396, с. 3).

¹⁴ Соловьев Вл. С. Собр. соч. СПб., <б.г.>, т. 6, с. 246.

¹⁵ См.: Минц З. Г. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок). — Учен. зап. ТГУ, вып. 266. Тарту, 1961, с. 151—152.

¹⁶ Интересно, что отец Брюсова, уязвленный пародиями философа, вступил с ним в переписку (Брюсов А. Я. Литературные воспоминания. — Север, 1965, № 4, с. 129). Следов переписки обнаружить не удалось.

¹⁷ РО ГБЛ, ф. 386, к. 4, ед. хр. 1, л. 65—65 об.

¹⁸ РО ГБЛ, ф. 386, к. 4, ед. хр. 3, л. 30—31, 41 и 52.

¹⁹ См.: Гиндин С. Неосуществленный замысел Брюсова. — Вопр. лит., 1970, № 9, с. 189—203.

ленно русская поэзия понимала великую тайну *символизма*,²⁰ и установить, таким образом, генезис «новой поэзии». Пометы Брюсова «РП 95», «К 95 г.», сопровождающие наброски статьи о поэзии Соловьева, свидетельствуют, что она предназначалась для сборника «Русская поэзия в 1895 году. Наблюдения и мысли», который в свою очередь являлся составной частью раздела «Новейшая лирика» — последнего в «Истории русской лирики».

Первые наброски статьи под названием «Влад<имир> Соловьев», датированные 19 августа 1895 г., имели беглый и черновой характер, но они уже позволяют судить о наиболее важных идеях, которым предстояло стать основой статьи. Оценка поэзии Вл. Соловьева первоначально шла по линии сопоставления ее с поэзией Фета. Сходство авторов виделось прежде всего в «удовлетворенности» традиционными размерами, простотой строфики, отсутствием поэтического эксперимента и стремления к разнообразию формальных решений.²¹

Большинство сопоставлений, на первый взгляд, оказывается не в пользу Соловьева: «Стих невозможный по фактуре», «Его поэзия <...> соверш<енно> не пластична, «Исторические стихотворения <...> остроумны, но это не поэзия!»,²² «Стих легкий, но зачастую небрежен»,²³ «Фет умел соединить пластичность с точ<ным> настроени<ем> <построением?> — Со<ло>вьеву это недо<ступно>».²⁴ Указание на недостатки поэзии Соловьева и обычная для набросков маркировка его поэзии как «фетовской», «ученической» в последующем сменяется указанием на более существенные различия между поэзией Вл. Соловьева и Фета, на те ее достоинства, которые не только дают ей «raison d'être», но и преимущества перед поэзией Фета. Так, Брюсов выделяет ряд стихотворений Соловьева «L'onda dal mar' divisa», «Вся в лазури сегодня явилась...», «Зачем слова. В безбрежности лазурной...», обладающих особой глубиной и далекими от «подделки под Фета». Особая их оригинальность и уникальность, по Брюсову, достигается органическим соединением философии и поэзии, их равновесием, гармонией.²⁵ В более позднем варианте статьи «Владимир Соловьев. (Мозаика)» (декабрь

²⁰ РО ГБЛ, ф. 386, к. 16, ед. хр. 41, л. 5—5 об. <Выделено Брюсовым — С. К.>

²¹ РО ГБЛ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 22, л. 35—36 об. Брюсов пользовался двумя первыми изданиями «Стихотворений Владимира Соловьева» (М., 1891 и СПб., 1895).

²² РО ГБЛ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 22, л. 35 об.—36 об.

²³ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 3, л. 2.

²⁴ РО ГБЛ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 22, л. 36.

²⁵ Ср. запись: «Не удивит<ельно>, что Сол<о>в<ьев>, философ по при<и>зв<а>ни<ю>, внес в свою поэзию много филос<оф>ских мотивов, но удив<ляет>? то, что <он> перешел гран<ь>? между поэзией и философией, на которой не раз спотыка<лся> н<а>пр<имер> Барат<ын>ский», да Фет в своих quasi-Шопенгауэровских стихотворениях (там же).

1895 г.)²⁶ и других набросках эта мысль получила дополнительное развитие.

В сущности, Брюсов полагал, что русской поэзии мало удавалась настоящая философская лирика. Брюсов не делал исключения ни для Баратынского, ни для Фета, ни для Тютчева, которые при самой высокой аттестации их поэтических достоинств оставались для него «философствующими» поэтами.²⁷ Соловьев же являл собою эталон поэта-философа, давшего русской поэзии оригинальные образцы истинной философской лирики, проникнутой «единством духа», «цельным и чистым мирозерцанием». «Эта привычка к философскому мышлению, взгляд на мир, озаренный единым мирозерцанием, — дает ему отличие от Фета, а в известной области и преимущество не только над ним, но и над Тютчевым,»²⁸ — записывает Брюсов в декабре 1895 г., по-прежнему, однако, не удовлетворяясь формой произведений Соловьева, ее непритязательностью и некоторым «дилетантизмом».

В целом, понимание поэтического творчества Вл. Соловьева Брюсов считал невозможным без осмысления его мироощущения, наиболее существенные черты которого он и пытался воссоздать, анализируя поэзию Соловьева и минуя философско-эстетические и теологические труды последнего, которые в 1895 г., вероятно, были ему еще неизвестны.²⁹

Особое внимание Брюсов уделил пантеистическим мотивам поэзии Вл. Соловьева, в частности, разработке темы смерти, которая, по Брюсову, рисовалась Соловьевым «то как пантеистическое слияние с Богом, то как продолжение индивидуального существования», а также мотивам тоски личности, «прикованной к земной пыли» и ощущающей свои связи с «нездешним», по неземному высокому идеалу: «Поэт не может даже представить себе, чтобы душа совершенно забыла свою отчизну, — он верит, что она незримиыми цепями прикована к нездешним берегам, что везде, под личиной вещества можно уловить божественный огонь».³⁰

Наблюдения Брюсова сохранили для него актуальность и на рубеже веков: в статье «Поэзия Владимира Соловьева» он развил ряд положений ранних набросков и подвел итог своих размышлений над лирикой Вл. Соловьева. Статья была написана

²⁶ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 3, л. 2—6 об.

²⁷ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896 гг. К истории раннего символизма. М., 1927, с. 38.

²⁸ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 3, л. 2 об.

²⁹ Достоверно известно, что Брюсов знал статью Соловьева «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895), выписка из которой, касающаяся сущности искусства, сделана в 1895 г. (РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 3, л. 57).

³⁰ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 3, л. 3 об. Ср. также: к. 3, ед. хр. 3, л. 5 и 23 об; к. 2, ед. хр. 22, л. 37—38 и др.

сразу после внезапной, поразившей современников смерти философа, которую в обзоре русской литературы для журнала «Athenaeum» Брюсов объявил огромной потерей для русской культуры.³¹

Поэзия Вл. Соловьева, оцененная как значительное явление русской культуры, вновь соотнесена с поэтической традицией Фета и Тютчева, органическим продолжателем которой он и был признан. Однако следует иметь в виду, что в конце 1890-х гг. с именами Тютчева и Фета в сознании Брюсова уже было связано представление об особом роде поэзии, т. н. «лирике», противопоставленной собственно «поэзии». Представление о «лирике» было для него связано в отечественной традиции с именами Фета и Тютчева, к которым Брюсов, работая над статьей, подключил и имя Вл. Соловьева, в зарубежной — с именами Э. По, Метерлинка, Эсхила.

«Лирика» была для Брюсова тем родом поэзии, который «беспременно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному», видит свой объект в «темных, загадочных глубинах человеческого духа», в «смутных ощущениях», переживаемых «за пределами сознания»,³² и, таким образом, является традицией, подготавливающей символизм. «Поэзия» же (Пушкин, А. Толстой, А. Майков, Шекспир), по Брюсову, изображала умопостигаемое, доступное «ясному сознанию», описывала внешнее, почерпнутое вне себя. При таком подходе включенность Вл. Соловьева в первый ряд имела особый смысл: Вл. Соловьев оказывался «случайным» врагом декадентства и его «предтечей».

Значительная часть статьи была посвящена взглядам Вл. Соловьева, которого Брюсов считал «апологетом христианства», составляющего источник его философского и поэтического откровения. Брюсовым была отмечена существенная черта соловьевского дуалистического мирозерцания — представление о человеческой судьбе, погруженной в мир «земного» бытия, но стремящейся к обретению идеально-духовной сферы, и его мысль о «полноте бытия», которое дано личности и не исчерпывается границами ее земного существования, ее смертью. Констатируя наличие «двоемирия» в соловьевской поэзии, Брюсов писал, что человеческая душа у Вл. Соловьева отмечена одновременной принадлежностью обоим мирам, и, являясь частью «земного» мира, человек («невольник суетного мира», пленник «жизни тленной», «бескрылый дух», томящийся на земле), постоянно порывается к своей «вечной отчизне».³³

³¹ Briusov Valerii. Russian Literature. — Athenaeum, 1901, July 20, N 3847, p. 85.

³² Брюсов В. Поэзия Владимира Соловьева, с. 547.

³³ Там же, с. 548—550.

Частные наблюдения Брюсова оказались однако тоньше названной схемы. Так, он в сущности обратил внимание на «платоновское» начало в соловьевской антитезе «земное» и «небесное», в которой земное есть лишь отсвет, отзвук мира идей. Параллельно был обнаружен и другой подход к решению проблемы «земное» — «небесное» у Соловьева: мир материального у него скрывает «огонь божественный», и «земное» оказывается «ступенью к более высокому», ибо содержит в себе духовное начало: «И Вл. Соловьев, — пишет Брюсов, — не стыдится назвать землю *владычицею*, потому что в проявлениях ее жизни угадывает он «трепет жизни мировой»». ³⁴ Брюсов фактически указал на важную черту соловьевского творчества — стремление к «синтезу» духовного и эмпирического начал.

Те же закономерности были отмечены и в интимной лирике Соловьева, в которой, по Брюсову, «чистая», «нездешняя» любовь противопоставлена чувственной любви, страсти, как проявлению «злой жизни». Соловьев оказывался певцом мистических «встреч в безбрежности лазурной», «незримых свиданий», высокого мистического идеала Вечной Женственности, призванной спасти мир. ³⁵ Вместе с тем Брюсов ощущал в его поэзии и тенденцию к слиянию тем поклонения высокому мистическому идеалу Вечной Женственности и «земных» чувств, «земных образов» с «неземным началом», ³⁶ видя, таким образом, в идеале «вечноженственного» определенную близость к земным страстям и отказ от «аскетических» решений темы.

Философские взгляды Соловьева и его поэтическое творчество рассматриваются Брюсовым как некий монолит, обладающий при всей своей противоречивости и внутренней сложности статичностью и законченностью и лишенный сколько-нибудь заметной эволюции: Брюсов не различает раннего Соловьева и Соловьева конца 1880-х — начала 1890-х гг., не замечает и перелома, происшедшего в середине последнего десятилетия жизни философа. При этом большинство наблюдений столь точны, что от них трудно отказаться современному исследователю.

Следует вместе с тем отметить, что Брюсов, высоко ценивший различные стороны жизнедеятельности Вл. Соловьева, тем не менее в 1890-е гг. был далек от того культа философа и поклонения ему, которое сложилось в кругу «младших» символистов, для которых Соловьев предстал в облиции пророка, ощущающего глубинный кризис мира. Идеи «вселенской» церкви, утопия

³⁴ Брюсов В. Поэзия Владимира Соловьева, с. 549. Стихотворение Соловьева «Земля-владычица! К тебе чело склонил я...» полностью отмечнуто Брюсовым при чтении (РО ГБЛ, ф. 386, Библиотека, ед. хр. 116, с. 38).

³⁵ Брюсов писал, что стихотворения порой приобретают характер «гимнов Богоматери», которую Соловьев прославляет под именем Девы Радужных Ворот. См.: Briusov Valerii. Russian Literature, Athenaeum, 1901, July 20, N 3847, p. 85.

³⁶ Брюсов В. Поэзия Владимира Соловьева.

спасения человечества и вся «эсхатология» Вл. Соловьева вообще в этот период, вероятно, прошли мимо Брюсова как не имеющие точек соприкосновения с его собственным мирозерцанием. Сказанное не означает, что Брюсов был равнодушен к его концепциям или не ориентировался в них. Записи свидетельствуют, что во второй половине 1890-х гг. Брюсов интересовался эстетикой Соловьева, его теоретическими трудами и к началу 1900-х гг. был знаком с основным корпусом его работ.³⁷ Однако отношение Брюсова к идеям Вл. Соловьева было достаточно сложным.

Встречающиеся в переписке Брюсова 1890-х гг., в черновых вариантах статей, различных записях, в канонических текстах программных для рубежа веков произведений («Ко всем, кто ищет», «Истины. Начала и намеки», «Ответ г. Андреевскому») беглые или развернутые высказывания о философии Вл. Соловьева, отличаются неоднородностью и двойственностью. Можно, пожалуй, говорить о том, что замечания Брюсова второй половины 1890-х гг. имеют преимущественно полемический характер. Так, чужда Брюсову была этика Вл. Соловьева, предполагавшая самоотречение личности, житие «жизнью целого». Безусловное начало нравственности, по Соловьеву, состояло в «полном участии в деле своего и общего совершенствования ради окончательного откровения Царства Божия в мире».³⁸ С этой точки зрения Соловьев не принимал индивидуализм, утверждая невозможность последовательного утверждения своей «отдельности» в человеческом сообществе, и расценивал его как обеднение личности, утрачивающей «полноту бытия» и «совершенство».³⁹ Брюсов же, во второй половине девяностых годов выступавший за утверждение сильной индивидуальности, «обособленной» от других человеческих существ, наделенной «абсолютной» свободой воли и свободой творчества, не мог видеть в Соловьеве единомышленника. Он, в частности, не принял идей работы Вл. Соловьева «Первое начало теоретической философии», в которой Соловьев подвергал сомнению исходный пункт философии Декарта — *cogito ergo sum* — как основу теоретических рассуждений и утверждал невозможность из факта «наличности» сознания «прямо заключать о подлинной реальности **сознающего субъекта**».⁴⁰ Для Брюсова же, в отличие от Вл. Соловьева, важны были не столько теоретические «тонкости» проблемы, сколько «прагматические» ее следствия. Остро ощущаемая Брюсовым

³⁷ Брюсов В. Дневники, с. 33; РО ГБЛ, ф. 386, к. 1, ед. хр. 15/1—2, л. 8 об; к. 3, ед. хр. 3, л. 57; к. 3, ед. хр. 13, л. 20 и др.

³⁸ Соловьев Вл. С. Собр. соч., т. 6, с. 189.

³⁹ Соловьев Вл. С. Собр. соч. СПб., <б.г.>, т. 7, с. 215—216.

⁴⁰ Соловьев Вл. С. Собр. соч. СПб., <б.г.>, т. 8, с. 165 (Выделено Вл. Соловьевым — С. К.). Брюсов познакомился с первыми главами работы по публикации в журнале «Вопросы философии и психологии», 1897, № 40(5), с. 867—915.

необходимость сохранить уверенность в достоверности своего «я» как индивидуальности, как «абсолютного», «отдельного» от других существа с «неподменяемым» сознанием и побуждает его поленизировать с Соловьевым, искать его «ошибки» и просчеты.⁴¹

Отличалось сложностью в этот период и отношение Брюсова к эстетике Вл. Соловьева. Как известно, эстетика последнего, неразрывно связанная с представлением о гармонии как реализации, «синтезе» идеалов Истины, Добра и Красоты, выдвигающая идею теургической миссии искусства как преображения действительности Красотой, посредством которой и через которую осуществляется служение художника истине и добру, была чрезвычайно важна для «младших» символистов.⁴² В сознании «младших» присутствовала постоянная соотнесенность категории красоты с гносеологическими и особенно со столь важными для Соловьева нравственными проблемами бытия: Красота осознавалась как основной, но не единственный компонент, без которого неосуществима гармония.⁴³ Эти идеи широко отразились и в лирике философа, и Брюсов сам отмечал соловьевские «предчувствия» о победе светлых начал добра как своеобразнейшую черту его поэзии. Однако для него самого соловьевский «этический» пафос был, вероятно, чужд: апология бесцельной, самодовлеющей красоты составляла одну из существенных черт ранней брюсовской эстетической программы. В 1890-е гг. он не раз выступал с высказываниями прямо противоположными соловьевским. Так, по воспоминаниям И. Н. Розанова, в одном из споров в 1897 г. Брюсов говорил: «Цель поэзии возбуждать настроение, а никак не чувство добра. — Вы твердо убеждены, что добро действительно существует? ...»⁴⁴

Здесь уместно напомнить о плюралистических установках раннего Брюсова. Плюрализм, вообще легко и органично сочетающийся с этическим релятивизмом, мог легко принимать форму декадентской эстетизации зла. Не случайно тезис о равносильности добра и зла был введен Брюсовым в план замысла «Философских опытов», куда, кстати, предполагалось ввести и главку о Вл. Соловьеве,⁴⁵ а идея равноценности добра и зла декларировалась в ряде стихотворений («Ученый», «Скала к ска-

⁴¹ Подробнее о восприятии идей Вл. Соловьева, изложенных в данной работе, см.: Кулюс С. К. Основания всякой метафизики В. Я. Брюсова (опыт реконструкции). — Учен. зап. ТГУ, вып. 653. Тарту, 1983, с. 113—128.

⁴² См. об этом: Минц З. Г. Блок и русский символизм. — В кн.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980, кн. 1.

⁴³ Ср.: «Красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира» (Соловьев Вл. С. Собр. соч., т. 6, с. 71). Ср. концепцию стихотворения «Три подвига», где один из подвигов художника — победа над злом.

⁴⁴ Розанов И. Н. (Встречи с Брюсовым). — В кн.: Валерий Брюсов. М., 1976 (Лит. наследство, т. 85), с. 763.

⁴⁵ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 18, л. 2 об. (1898 г.).

ле; безмолвие пустыни» — 1895). Каковы бы ни были истоки мотива «братства» добра и зла, идеи их равноценности, они, безусловно, противоположны по своей направленности тем задачам нравственного порядка, которые, по Соловьеву, стоят перед искусством. Но вместе с тем, Брюсовский «плюрализм», оказавшийся философским обоснованием его «протеизма», и мечта о личности, в которой «гаснут» все противоречия,⁴⁶ вполне могут рассматриваться как своеобразное понимание Брюсовым того «синтеза», которому следовало большинство символистов вслед за Соловьевым: представление о некоем единстве, не исключающем сложного состава противоречащих друг другу компонентов (в данном случае в «пределах» личности). В этом плане брюсовский «протеизм» не только субъективизм, но и итог воздействия идей «синтеза», итог этот, впрочем, мог оборачиваться и эклектикой.

Далеко не все стороны мировоззрения и философии Вл. Соловьева были приемлемы для Брюсова. Проповедуемый Брюсовым плюрализм приводил его к необходимости признания объективности и равноценности любого начала, ибо плюрализм подразумевал отрицание какой-либо одной незыблемой истины. Перенесение этой идеи на сферу человеческих отношений заставляло Брюсова видеть безусловную ценность не только в собственной личности, но и в *любой другой*. Вероятно, именно здесь истоки «антинищенского» пафоса некоторых его афоризмов в подготовительных материалах трактата «О искусстве» (1899). В противовес нищенским идеям сверхчеловека, противопоставленного «больному» человеку, Брюсов провозгласил: «Душа самого презренного из людей столь же божественна, как душа пророка».⁴⁷ Подобное отношение к «антидемократизму» Ницше сближало его с Вл. Соловьевым, который именно презрение к человечеству считал «дурной стороной нищенства».⁴⁸ Однако сказанное относится, очевидно, лишь к периоду рубежа веков, когда вообще наметился большой перелом в творческой позиции Брюсова, выразившийся в стремлении к преодолению крайнего индивидуализма 1890-х гг., в движении от «*Me eum esse*» к «*Tertia Vigilia*» и «*Urbi et Orbi*», с их многообразием земного, реального, с отказом от многих «заветов» прошлого. Именно тогда знаменитый завет «юному поэту» — «Не живи настоящим» — неожиданно сменился на «Странно и сладко жить настоящим»; завет быть «чуждым тревогам вселенной» — интересом ко всему земному; пафос бесстрастия — пафосом страсти. Начали подвергаться переосмыслению идеи «бесцельной любви к искусству», идеи «чистого искусства». В программном трактате «О искусстве»

⁴⁶ Брюсов В. Собр. соч., т. 6, с. 581.

⁴⁷ РО ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 12, л. 13 об. (1899 г.).

⁴⁸ Соловьев Вл. С. Собр. соч. Спб., <б. г.>, т. 8, с. 310—319.

появился афоризм: «В «искусстве для искусства» нет смысла»,⁴⁹ в предисловии к сборнику «*Tertia Vigilia*»: «Кумир Красоты столь же бездушен, как кумир Пользы».⁵⁰ Характерно, что Блок, процитировавший последний афоризм, ошибочно идентифицировал его с соловьевским высказыванием.⁵¹ Отказ Соловьева от «искусства для искусства» и утилитарного творчества подразумевал создание мистического искусства.⁵² И если согласие Брюсова с «негативной» частью эстетической программы Вл. Соловьева выразилось в афоризме, который Блок принял за соловьевский, то «позитивная» ее часть была иной: в 1890-е гг. Брюсов оставался чужд тем мистико-религиозным задачам, которые ставил перед «цельным» творчеством Соловьев. В противовес Соловьеву Брюсов был сторонником абсолютно свободного творчества, раскрепощенного от любых канонов и догм, в том числе и религиозно-мистических: «Художник самовластен и в форме своих произведений <...> и во всем объеме их содержания, кончая своим взглядом на мир, на добро и зло. Попытки установить в новой поэзии незыблемые идеалы и найти общие мерки для оценки — должны погубить ее смысл. То было бы лишь сменой одних уз на новые»,⁵³ — писал Брюсов в июле 1900 г.

Без преувеличения можно сказать, что в начале 1900-х гг. интерес Брюсова к личности и философии Вл. Соловьева заметно усиливается. Отчасти это было связано с внезапной смертью Соловьева, побудившей еще раз обратиться к его наследию. Сыграло роль и тесное соприкосновение Брюсова с кружком «аргонавтов», апокалиптическое мирозерцание которых оформилось под воздействием философии позднего Соловьева, а также общения с окружением Вл. Соловьева (Л. Лопатин, М. С. и О. М. Соловьевы, П. И. Бартенев и др.) Брюсов читает работы философа, оставляя пометы на страницах различных его трудов и третьего издания «Стихотворений Владимира Соловьева» (1900),⁵⁴ упоминает его имя в письмах и статьях. Все это — свидетельство интереса, не исчерпанного 1890-ми гг. Более того, оценки философии и мировоззрения Вл. Соловьева в 1900-м и последующие годы заметно «теплеют», Брюсов все чаще солидаризуется с Соловьевым. Прежде всего импонирует Брюсову в этот период отношение Вл. Соловьева к позитивизму. Позитивизм объявлен Брюсо-

⁴⁹ Брюсов В. Собр. соч., т. 6, с. 46.

⁵⁰ Брюсов В. Собр. соч., т. 6, с. 589.

⁵¹ Блок А. Собр. соч. М.-Л., 1962, т. 5, с. 716.

⁵² См.: Соловьев Вл. С. Собр. соч. Спб., <б.г.>, т. 1, с. 255—260.

⁵³ Брюсов В. Собр. соч. М., 1973, т. 1, с. 589.

⁵⁴ См. хотя бы: РО ГБЛ, ф. 386, к. 117. Пометы и подчеркивания в книге: Соловьев Вл. С. Собр. соч. Спб., 1903, т. 8, а также ф. 386, к. 116. Пометы и подчеркивания в книге: «Стихотворения Владимира Соловьева». Спб., 1900.

вым вчерашним словом философии, а позитивная наука — низведенной с «неправо занятого трона».⁵⁵ Подобное отрицание позитивизма связано, конечно, прежде всего с общим кризисом позитивизма в философии и науке и глубокой убежденностью Брюсова, что переживаемое время рубежа веков — время «порывания» к непознаваемому, «запредельному», «тайному», в возможность познания которого Брюсов страстно верил. Позитивизм, с его точки зрения, был учением, которое признавало познаваемым только «феноменальный» мир.⁵⁶ Брюсов же жаждет найти способы проникновения в «ноуменальное»: и трактат «О искусстве», и программная статья «Истины. Начала и намеки» проникнуты пафосом постижения сущностей. Именно с этих позиций Брюсов не принимал и теории познания Канта. Бунт против тупика, в который заводит агностицизм Канта, без сомнения, сближает Брюсова с Вл. Соловьевым, который отрицал возможность последовательного («безусловного») скептицизма и считал, что между явлением и «вещью в себе» возможно «общение», а следовательно, возможно и познание сущего.⁵⁷

В ряде случаев наблюдается полная смена оценок различных сторон взглядов Вл. Соловьева. Так, если в 1897 г. Брюсов, полемизируя с идеями статьи «Первое начало теоретической философии», упрекал Вл. Соловьева во внимании к личности лишь в «бодрствующем» состоянии и в неучтенности ее ощущений в состоянии гипноза, раздвоения, сновидения и т. д., а также в равнодушии к успехам оккультизма и медиумизма, то в 1901 г. он назвал имя Соловьева среди имен тех, кто не презрел спиритизм и медиумизм.⁵⁸

В 1897 г., во время негласной «полемики» с Вл. Соловьевым, весь пафос Брюсова был направлен на сохранение представления о достоверности «я», а общая теоретическая проблема различения «кажущегося» и «реального», поставленная Вл. Соловьевым в упомянутой выше работе, была на периферии брюсовского внимания и интересов.⁵⁹ В начале же XX века именно мысль о неразличении «реального» и «кажущегося», «сна» и «яви» легла в основу концепции сборника «Земная ось».⁶⁰

И, наконец, в черновых набросках по философии в 1890-е гг. Брюсов сделал запись: «Вл. С<оловьев> и Метерлинк воображали, что материализм отжил. Нет. Как вечный тип чело<в>ече-

⁵⁵ Брюсов В. Ко всем, кто ищет. Как предисловие. — В кн.: А. Л. Мировольский. «Лестница». Поэма в VII главах. М., 1903, с. 9.

⁵⁶ Брюсов В. Ответ г. Андреевскому. — Мир искусства, 1901, № 5, с. 239.

⁵⁷ Соловьев Вл. С. Собр. соч. СПб., <б. г.>, т. 2, с. 341—344.

⁵⁸ Брюсов В. Ко всем, кто ищет..., с. 9.

⁵⁹ Брюсов, в частности, писал тогда: «Пусть перед Вл. Солов<ьевым> вечно носится проблема различения реального от кажущегося. Забудем это...» (РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 24 об.).

⁶⁰ Брюсов В. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. М., 1911, с. VII.

ской> мысли он вечен, т. е. будет существ<о>в<ать> пока будет существовать **человеческая** мысль».⁶¹ А в 1901 г. Брюсов утверждает, что человечество вышло из состояния «философского младенчества»; ему представляется безусловным и очевидным факт «падения теоретического материализма» и торжества идеализма в философии и литературе. Красноречивее всего в этих высказываниях прямая ссылка на «Повесть об Антихристе» Вл. Соловьева⁶², где также заметно парадоксальное соединение резкой критики материального мира и тонкого ощущения подземных толчков истории.

В 1900—1901 гг. Брюсов вообще близок к тому, чтобы назвать Вл. Соловьева учителем. Заканчивая статью «Поэзия Владимира Соловьева», Брюсов говорил о нем именно как об «учителе», к «властному голосу» которого прислушивались современники. Финальные строки статьи невольно вызывают в памяти строку «И вот теперь встаешь, как Властный, как «Учитель» из стихотворения «К портрету Лейбница», посвященного любимому философу Брюсова во второй половине 1890-х гг. Использование Брюсовым тех же характеристик применительно к Вл. Соловьеву крайне выразительно.

Конечно, взгляды Брюсова, с самого начала 1890-х гг. стремившегося к утверждению «своей» линии в символизме с ее декларативной установкой на абсолютную новизну и самодовлеющую ценность эстетического, протеизмом и апологией свободного творчества составляли прямую антитезу целостной соловьевской концепции. Тем интереснее, что еще в середине девяностых годов, значительно раньше «младших» символистов, Брюсов увидел в Соловьеве близкого к символизму поэта, а на рубеже веков признал значимость для символизма его идей. На рубеже веков обнаружилась и близость ряда философских установок Брюсова к идеям Вл. Соловьева, хотя эта «близость» была в сущности совпадением лишь некоторых, чаще всего не ключевых моментов философии и мировоззрения Брюсова и Соловьева. Но даже эти соприкосновения с различными сторонами философско-эстетической программы Соловьева послужили, вероятно, одним из путей сближения «линии» Брюсова в символизме с той второй его тенденцией, которая подготавливала «младший» символизм, а также сближения Брюсова с «младшим» символизмом. Однако это сближение оказалось симптоматично кратковременным, обнажившим глубинное расхождение между установками Брюсова и программой «младших» символистов. Сложным и кратковременным оказалось и сотрудничество Брюсова в жур-

⁶¹ (Выделено Брюсовым — С. К.) См.: РО ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 17, л. 4—4 об.

⁶² См.: Брюсов В. Ответ г. Андреевскому, с. 241. Ср. подчеркивания в кн.: Соловьев Вл. С. Собр. соч. СПб., 1903, т. 8, с. 406. (РО ГБЛ, ф. 386, к. 117).

нале «Новый путь». Этот эпизод в творческой эволюции Брюсова и шире — в истории символизма вообще — недостаточно прояснен до сих пор. Вероятно, имели место не только тенденция к некоторому сближению Брюсова (не без влияния Соловьева) с линией «младших» символистов и его тяготение к некоторым сторонам их программы, но и обратный процесс — колебания «младших» символистов в сторону брюсовской, «декадентской» линии с ее апологией абсолютной свободы творчества и «протенизмом». Однако этот вопрос, равно как и уточнение литературно-эстетической позиции Брюсова на заре 1900-х гг., сложно, с моментами притяжения и отталкивания, соотносившейся с художественной практикой «младших» символистов — еще ждет специального и скрупулезного исследования.

ЛИТЕРАТУРНОЕ РОЖДЕНИЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Т. Ю. Хмельницкая

Начало века в словесном искусстве ознаменовано появлением совершенно нового жанра, пограничного с музыкой: в 1902 г. двадцатилетний Белый дебютировал в печати симфониями.

Новый жанр, построенный по законам музыки, воплощенным в слове, не случайно родился в недрах символистской школы как результат синкретической культуры символизма. В нем сказалась, как говорил Белый, «многострунность» новой духовной культуры. Именно русские символисты «второй волны», особенно теоретики и организаторы течения Андрей Белый и Вяч. Иванов, остро осознали все явления жизни как многообразное диалектическое единство — науки и искусства, философии и религии, злобы дня и традиций, современности и вечности. Символисты начала века стремились к духовной революции, жаждали пересоздать жизнь и с помощью новой всеобъемлющей культуры изменить самую природу отношений между людьми. «Право художника — быть руководителем и устроителем жизни» <...> Искусство есть начало плавления жизни», — писал Белый в статье «Театр и современная жизнь 1907 г.».¹ А в статье «Песнь жизни» еще прямее: «Искусство — есть творчество жизни».²

От этих утверждений Белый не раз переходил к пространной программе, устанавливающей связь всех явлений искусства и творческой мысли как духовного процесса, изменяющего жизнь человека. «Символизм подводит искусство к той роковой черте, за которой оно перестает быть только искусством. Оно становится новой жизнью и религией свободного человечества <...> стремится стать нормой будущей гармонии, открыто и резко протестуя против форм современной жизни, разлагающей одних и отнимающей у других плоды высшей культуры».³ Белому вторит Вяч. Иванов: «Символизм не хотел и не мог быть только искусством».⁴

¹ Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911, с. 20.

² Там же, с. 13.

³ Там же, с. 261.

⁴ Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 137.

В поисках единства культуры и жизни В. Иванов создает теорию соборного театра — новой синкретической формы искусства, вобравшей в себя и музыку, и поэзию, и слово, и живопись, и действие, разрушающей преграды между зрителем и актером. Зрители — часть хора, активно реагирующего на исполняемую драму. Иванов мечтает о коллективных «оркестрах», которые приобщат к искусству весь народ. Тогда же П. И. д'Альгейм создает «Дом песни» и хочет организовать целую сеть «домов песни», которые охватят страну, приобщат к музыке и звучащей поэзии широкие массы. Он подбирает целые музыкальные циклы, заново интерпретируя музыку и поэзию всех стран и эпох, обретающую гипнотическую силу в исполнении его жены — замечательной певицы Олениной-д'Альгейм, чьи концерты — крупное музыкальное явление первого десятилетия XX века.

Оленина-д'Альгейм — любимая певица А. Белого. Он видит в ней действенное воплощение подлинной миссии искусства — проникать в глубину явлений: «Она преступила границы искусства и стала больше чем певицей. Она — особого рода духовная руководительница <...>. Мы теперь знаем, о чем она пела, для чего она появилась. Наступили великие времена. Великое рвется из груди людей. Люди становятся символами углубления. Мы слушали углубление — зов оттуда. Она была перед нами, и через нее говорила Вечность».⁵

В это же время начинается увлечение символистов Вагнером, его поисками интенсивного искусства, соединяющего все виды творчества, включающего зрителя в сложное, драматическое насыщенное действие. Оперы Вагнера на русской сцене — не только самое значительное событие в музыкальной жизни Петербурга десятых годов, но и победа новой концепции искусства.

В эпоху, когда назрело создание единой культуры, единого большого стиля жизни и творчества, естественно рушатся границы отдельных искусств. Они как бы сосуществуют, образуя новые синкретические формы. В какой-то мере каждая эпоха в наиболее характерных проявлениях рождает единый стиль искусства. Между живописью передвижников и музыкой «Могучей кучки» — особенно Мусоргского — соответствие очевидно. Но именно в начале XX века в недрах символистской школы синкретизм эстетической культуры проявился особенно последовательно. Световые симфонии Скрябина и музыкальная живопись Чюрлениса, передающего текучесть и движение музыки в струистости и звучности цвета, тому примером. Еще до словесных симфоний Белого появились живописные «сонаты» Чюрлениса («Солнечная соната», «Морская соната», «Соната змей»).

Синкретизм искусства в начале века проявился не только в

⁵ Белый А. Певица. — Мир искусства, 1902, № 11, с. 304.

сплетении музыки и живописи. «Мир искусства», а потом «Золотое руно» и «Весы» становятся пропагандистами импрессионизма, помещают репродукции и статьи о творчестве Борисова-Мусатова, Бакста, Сомова, Врубеля. В этих журналах литература существует наравне с живописью. Не только писатели, но и художники становятся властителями умов и вкусов. Врубель — не только модный художник и портретист. Сфера его влияния на искусство своего времени выходит далеко за пределы живописи. Новое увлечение «демонизмом» возрождается именно через картины Врубеля, делающие образ Демона современным. Врубелевский портрет Брюсова с «люциферианским» истолкованием характера поэта — отправная точка словесного портрета Брюсова в стихах Белого. Детали словесного и живописного портрета совпадают: «Грустен взор, сюртук застегнут. // Сух, серьезен, строен, прям // <...> Взор опустишь, руки сложишь...».⁶

Жеманно ироническая стилизация XVIII века в картинах Сомова или элегически-мечтательная атмосфера дворянских усадеб у Борисова-Мусатова порождают ряд словесных стилизаций в сборнике «Золото в лазури», стихи и песенки М. Кузмина. Словом, искусство времен символизма постоянно выходит за пределы «своего» замкнутого ряда, переливаясь в области соседних искусств. Стремление к синкретизму заставило теоретиков символизма задуматься о природе и особенностях каждого искусства и их соотношении. Появляются работы, ставящие задачу определить границы и свойства каждого искусства, законы их взаимодействия. Речь идет о создании единого стиля символизма, охватывающего все виды искусства и создающего своеобразную иерархию их.

Опираясь на Шопенгауэра и Ницше, символисты второй волны считают, что музыка стоит над другими искусствами и в какой-то мере их определяет, наиболее полно охватывая всю сферу бытия и духа, вбирая в себя возможности и выразительные средства других искусств.⁷ И первый самостоятельный опыт Белого в искусстве не случайно начался с создания нового жанра, сознательно названного им «Симфонией» и построенного по законам музыкального развития лейтмотивов и их контрапунктического сопряжения.

Из многообразных увлечений духовной жизнью, владевших Белым в годы его самоопределения, музыка играла решающую роль: «В те годы чувствовал пересечение в себе: стихов, прозы, философии, музыки; знал: одно без другого — изъян; а как совместить полноту — не знал; не выяснилось: кто я? Теоретик,

⁶ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 280.

⁷ Белый, естественно, не мог пройти мимо этих эстетических проблем. См. об этом подробнее: Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 11—12.

критик, пропагандист, поэт, прозаик, композитор? <...> предстоящая судьба виделась клавиатурой, на которой я выбиваю симфонию; думается: генерал-бас песни жизни есть музыка; не случайно: форма моих первых опытов есть симфония».⁸

Роль музыки в формировании эстетических увлечений Белого огромна и первична. «Первым реальным прикосновением к искусству считаю те вечера далекого детства, когда мать моя играла сонаты Бетховена и прелюды Шопена».⁹ Отец Б. Бугаева с ранних лет приобщал «Бореньку» к науке. Мать, прекрасная музыкантша, как бы борясь с этой глубоко чуждой для нее сферой, тянула сына к искусству. И искусство победило, хотя еще не Андрей Белый, а Борис Бугаев успешно закончил естественно-математический факультет Московского университета, зарекомендовав себя как подающий надежды молодой ученый.

Раннее увлечение музыкой было не только пассивным. Оно толкало Б. Бугаева к собственным опытам: «Я чувствовал себя скорее композитором, чем поэтом. Долгое время музыка заслоняла мне писательский путь»,¹⁰ — писал Белый в статье «О себе как о писателе». В ретроспективном дневнике Белый подробно воспроизвел историю своих музыкальных увлечений. 1987 г., июль: «Как-то особенно ярко переживаю музыку <...> Мои художественно-философские и эстетические откровения как бы залиты мне волной музыки и озарены зорями природы. Моя старинная любовь к музыке получила теперь свое философское оправдание. Музыка как бы вторично открывается мне, и я весь отдаюсь ей».¹¹ Эта поглощенность музыкой как стихией жизни дословно отражена в поздней поэме Белого «Первое свидание» («Волною музыки меня / Стихия жизни оплеснула <...> // Мне музыкальный звукояд / Отображает мирозданье»)¹² «1898 г. ... втихомолку я начинаю импровизировать на рояле. У меня появляются музыкальные композиции».¹³

Особенно подробно и часто в ретроспективном дневнике Белый возвращается к увлечению Григом: «1898 г., октябрь—декабрь. Эти месяцы окрашены для меня начинающимся увлечением Григом, которое тянется два года; первая же мной купленная тетрадь «*Lyrische Stücke*» произвела на меня такое сильное впечатление, что я с этого времени все свои деньги тратил на приобретение произведений Грига. Скоро у нас весь Григ, и мы с мамой увлечены Григом», «1889 г., ноябрь—декабрь. Продолжается мое увлечение Григом, к которому присоединяется и увле-

⁸ Белый А. Начало века. М.-Л., 1933, с. 17.

⁹ Белый А. Материал к биографии. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3. Ниже — Материал..., л. ...

¹⁰ Неделя, 1967, 19—25 марта, с. 14.

¹¹ Белый А. Материал..., л. 6 об.

¹² Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 411, 426.

¹³ Белый А. Материал..., л. 11, 13 об.

чение кратковременное Римским-Корсаковым», «1900 г., январь—март. Дома ежедневно слушаю Грига. Григ берет меня все глубже. Исполнение мамой романса «Королевна» внушает мне чисто музыкальную тему «Северной Симфонии». Романс «Королевна» соотнесся с лейтмотивом баллады Грига (opus 34)»; «Когда дома нет никого, я подкрадываюсь к роялю и импровизирую мотивы «Симфонии»; во мне складывается нечто вроде «сюиты», текстом которой являются первые наброски первой части «Северной Симфонии; тема их — «Северная Весна». Стиль симфонии обуславливается Ницше, который для меня в то время — недостижимое совершенство», «1900 г., июнь—август. Никогда не забуду я первой половины июня, проведенной в одиночестве за роялем. Сочинял за роялем мелодии; мне казалось, что я в потоке мелодии, из которой я осаждаю отрывки медленно записываемой второй части «Северной Симфонии».¹⁴

Позднее, в статье «О себе как писателя», Белый сформулировал свое активное отношение к музыке, анализируя свои музыкальные композиции, предшествовавшие созданию симфоний, и определил их жанр и характер: «Мои произведения возникли как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции. Я мечтал о программной музыке. Сюжеты моих четырех симфоний — не романы, не повести, а **симфонии**. Отсюда их интонационный музыкальный смысл; отсюда особенности их формы, и экспозиция сюжета, и язык».¹⁵

Первая симфония Белого (1900), осуществившая новую «музыкальную форму» в слове, построена как ряд однострочных или двустрочных абзацев. Короткие ритмические фразы, местами переходящие в рифмованные стихи, образуют гирлянды почти песенных строк. Среди них часто появляются строки-отражения, строки-эхо, подхватывающие последние слова предыдущей строки: «Леса шумели / шумели» // ... «Одинокая королевна долго горевала / долго горевала».¹⁶ Повторяющиеся строки симфонии возникают как бы вне связи с логическим ходом повествования: «Таков был старый дворецкий» или: «Хотя и был знатен».¹⁷ Словесная вязь сквозных повторений создает своеобразный музыкальный строй — настрей и лад симфонии.

Сказочно-легендарная романтика, навеянная музыкой Грига, не исчерпывается для Белого «Северной Симфонией». Через 11 лет он к ней возвращается в балладах сборника «Королевна и рыцари». В «Северной Симфонии» Белый еще целиком во власти сказочно-фантастических образов.¹⁸

Первая симфония еще переполнена красотами, банально-

¹⁴ Белый А. Материалы..., л. 14 об.

¹⁵ Неделя, 1967, 19—25 марта, с. 14.

¹⁶ Белый А. Северная симфония. М., 1917, с. 26, 41.

¹⁷ Там же, с. 16—17.

¹⁸ Подробнее см.: Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого, с. 13.

легендарными мотивами. Но в ней уже видна неотъемлемая черта всего творчества Белого — сочетание патетического с гротескным, приподнятого — с нелепостями. Таков знаменитый кентавр «симфонии», ранних стихов и поздних вариантов этих стихов. Символические «зори» — любимая тема раннего Белого — входят в симфонию неразрывно с этим причудливым, диковатым и сказочным образом кентавра.

С кентавром в разных его ипостасях и превращениях Белый не расстается на протяжении всех своих симфоний. Но в первой кентавр еще романтичен — во второй подан злободневно-насмешливо: «Кентавр, получивший права гражданства со времен Беклина».¹⁹ А в третьей симфонии кентавры (не без молодого озорства) появляются как карикатуры на старых профессоров, попирающих недобрую бренную землю и в этом земном существовании как бы воскрешающих свои мифологические прообразы.

Мифологические образы Белый вдвигает в современный ему быт, приземляет обыденностью, делает шутейными и зловеще-забавными. Ср. строку в стихотворении «Игры кентавров»: «Хвостом поседевшим вильнув»,²⁰ — превращающую фантастического кентавра в смешное, почти домашнее животное. В традиционно-сказочный реквизит легендарного сюжета включены детали современного быта, по-детски обыгранные. В мемуарах Белый признается: «Фавны, кентавры и прочая фауна для романтической реставрации красок и линий сюжетных художественного примитива <...> «Кентавр», «фавн» для нас были в те годы не какими-нибудь «стихийными духами», а способами восприятия».²¹

Характерным для Белого сосуществованием романтической приподнятости образов с их насмешливо-бытовым снижением отмечены и традиционно-легендарные короли «Симфонии»: «Почтенный король прятал свои руки в рукава от стужи <...> Он любил топтаться на месте, согреваясь. Его нос становился красным <...> Отец, сняв свою красную одежду и оставшись в белом шелку и в короне, безропотно штопал дыры на красной одежде и обшивал ее золотом <...> Его пурпур был весь изорван и зубья короны поломаны»²².

Появляются в «Северной Симфонии» и шутливые неологизмы. Белый в кружке Соловьевых славился изобретательным жаргоном, причудливыми словечками в неожиданных звуковых ассоциациях, заново открывающих смысл, как, напр., прозвище, данное другу: «кивый бутик»²³. В «Северной Симфонии» в одном контексте с «имянинниками» появляются «благодатники». Описы-

¹⁹ Белый А. Вторая, драматическая симфония. М., 1917, с. 147.

²⁰ Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 119.

²¹ Белый А. Начало века, с. 11, 206.

²² Белый А. Северная симфония, с. 29—30, 31—36.

²³ Белый А. Начало века, с. 20.

вая сумрачного козлобородого рыцаря, Белый заставляет его плясать фантастический «козловак»: «И этот танец был козловак и колдовство это — козлование»²⁴. И, что типично для Белого, он переносит эти неологизмы в статьи, придавая им едко-сатирический смысл. Ср. в статье «Искусство и мистерия» (1908): «<...> проволоклись мистики в довольно-таки гнусном танце козловаке. Многим из нас принадлежит незавидная честь превратить самые грезы о мистерии в «козловак»²⁵.

В самой первой Симфонии почти нет еще подлинно сатирических выпадов. Традиционно сказочные образы лишь чуть тронуты ласковым юмором, общая же настроенность возвышенно-романтическая. Типичные для раннего Белого лейтмотивы зари и Вечности пронизывают словесно-музыкальную ткань вещи.

В сущности для жанра симфонии «Первая Северная» еще не показательна. Это скорее сюита: недаром она навеяна Григом с его колоритно-образными сюитами. И Белый свои импровизации на рояле, предшествующие словесному оформлению симфонии, неоднократно называет «сюитами». Это — первая попытка внедрения музыкального строя в словесную ткань поэтических композиций. Подлинный же симфонизм замысла, применяющего принципы контрапункта и переплетения лейтмотивов, которые передают всю сложность и противоречивость жизни в широком эпическом охвате, в ритме, нащупывающем пульс времени, осуществлен в самой замечательной его симфонии — «Московской Драматической». Она — зародыш будущих творений, из которого прорастут и «Петербург», и «Котик Летаев», и «Первое свидание». Знаменательно, что именно к этой симфонии Белый дает большое теоретическое предисловие, раскрывающее его понимание симфонизма в слове: «Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и кроме того идейно-символический. Во-первых, это симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.

Второй смысл — сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности.

Наконец за музыкальным и сатирическим смыслом для вни-

²⁴ Белый А. Северная симфония, с. 49.

²⁵ Белый А. Арабески, с. 321.

мательного читателя может быть станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму»²⁶.

«... Но в «Симфонии» есть еще и личная нота: весна на Арбате, влюбленность в какую-то даму, какую мой «демократ» видит «сказкой»²⁷.

Глубокий автобиографизм второй симфонии определяет ее сущность и окраску. Симфония писалась в 1901 г. — переломном году нового века. Для Белого, Сережи Соловьева и всего круга молодых символистов это «год зорь», предчувствий и чаяний, влияния Вл. Соловьева, пора высокой влюбленности. Позже Белый писал: «Появились вдруг видящие среди «невидящих», и они тяготели друг к другу, слагая естественно *братство зари* <курсив мой — Т. Х.>»²⁸. К кругу «видящих» Белый причислял С. Соловьева, А. Петровского, Блока — тогда еще лично не знакомого, но восторженно принятого «соловьевцами» по его стихам: «В 1901 году многие зорям внимали... Э. К. Метнер прослеживал тему зари в темах музыки: от Бетховена к Шуману; и далее к своему гениальному брату Н. Метнеру, вынужшему звук зари в своей первой Стол-ной сонате, написанной в 1901—1902 годах. А мы, молодежь — мы старались связать звук зари с зорями поэзии Владимира Соловьева. Четверостишие Соловьева было для нас лозунгом: Знайте же, Вечная Женственность ныне <...>»²⁹.

Софианство Вл. Соловьева, его преисполненные пророчеств стихи — главный источник вдохновения «младших» не только в творчестве, но и в жизни (высокая романтическая влюбленность). Блок создает «Стихи о Прекрасной Даме», где разлиты темы зари и просветленного ожидания.

Эти настроения и мистические искания и передает вторая симфония. В ней жизнь и творчество круга Белого и его друзей слиты нераздельно. Ср. в ретроспективном дневнике «Февраль 1901 г.»: «В душе проносится биографией тема второй симфонии. На Фоминой пишу первую часть Московской симфонии. Так в этот месяц и в следующие я переживал то именно, что переживает герой моей второй симфонии Мусатов; вторая симфония — случайный обрывок, почти протокольная запись этой подлинной огромной симфонии, которая переживалась мною ряд месяцев в этом году»³⁰.

²⁶ Белый А. Вторая драматическая симфония, с. 125—126.

²⁷ Белый А. Начало века, с. 121, 122.

²⁸ Там же.

²⁹ Эпопея, 1922, № 1, с. 139—140. О «мистическом братстве» аргонавтов см. содержательную статью А. В. Лаврова «Мифотворчество аргонавтов» (В сб.: Миф, фольклор, литература, Л., 1978).

³⁰ Белый А. Материал..., л. 17.

Процесс создания симфонии совпадает с жизнью Белого тех дней: в Духов день свеженарисованные страницы он читает С. Соловьеву, приехавшему из Дедова, а потом они отправляются в Новодевичий монастырь, где похоронены Вл. Соловьев и Лев Поливанов — любимый директор гимназии, в которой учились Белый и С. Соловьев: «Золотой Духов День догорал так, как я описал накануне его; монастырь был такой, как в симфонии; так же бродили монашки; стояли мы с С. М. у могилы покойного Соловьева. Казалось, что сами мы ушли в симфонию. Симфония есть наша жизнь»³¹.

С. Соловьев увез Белого в Дедово на другой же день. «М. С. и О. М. Соловьевым прочел я в первый дедовский вечер две части «Симфонии», и М. С. Соловьев мне сказал: «Боря, это должно выйти в свет. Вы — теперешняя литература»³². В сентябре 1901 г. Белый читал М. С. и О. М. Соловьевым вторую половину симфонии. М. С. Соловьев отдает ее Брюсову, и она печатается в «Скорпионе». Борис Бугаев, боясь огорчить отца, пророчащего ему научную будущность, не хочет печатать симфонию под своим именем. Вместе с Соловьевыми придумывают ему псевдоним.

Но во второй драматической симфонии, вдохновенно передающей атмосферу мистических чаяний, одновременно слышны и иронические, подчас откровенно пародийные ноты. Ср. в воспоминаниях Белого о Блоке: «Май 1901 года казался особенным нам: он дышал откровением, навевая мне строчки «Московской симфонии» <...> Под покровами шуток старался в «Симфонии» выявить крайности наших мистических увлечений... Парадоксальность симфонии — превращение духовных исканий в грубейшие уплотнения догматов и оформления веяний, лишь музыкально доступных, в быт жизни московской»³³. То же — в ретроспективном дневнике о марте 1901 г.: «Между нами <Белым и С. Соловьевым — Т. Х.> развивается стиль пародии над священными нашими переживаниями; и этот стиль пародии выводит меня тему второй симфонии»³⁴.

После восторженного отзыва М. С. Соловьева о второй симфонии Белый недоумевает: «Я изумлен: пародию называют художественным произведением!»³⁵. Ср. в статье «О себе как писателе»: «Первое мое произведение было написано в полушутку для чтения друзьям за чайным столом»³⁶. И наиболее определенно в «Начале века»: «Тема стихов о Прекрасной Даме у Блока

³¹ Белый А. Материал..., л. 24.

³² Там же, л. 24 об.

³³ Эпопея, 1922, № 1, с. 143.

³⁴ Белый А. Материал..., л. 18 об.

³⁵ Неделя, 1967, 19—25 марта, с. 14.

³⁶ Там же.

встретилась с пародией на нее в «Симфонии». То, что у Блока подано в мистической восторженности, мною подано в теме иронии: любопытно — и Блок, и я, совпав в темах во времени, совсем по-разному оформили тему — у Блока она всерьез, у меня она — шарж»³⁷.

Противоречивое сочетание вдохновенной экзальтированности, почти пророческой мистики с беспомощным остро-сатирическим разоблачением ее характерно и для всего творчества Белого, и для его понимания жанра симфонии. Искусство должно быть всегда «многострунным», писал Белый в 1903 г. «Только те имеют право на однострунность, которые знают, что такое многострунность»³⁸. Символизм как метод для Белого — прежде всего «многострунность», показ явления во многих планах, казалось бы, подчас исключаящих друг друга.

Симфония — наиболее совершенная и сложная форма в музыке, объединяющая в себе разнообразие и борьбу жизненных тем. Ср. в письме к Блоку от 6 января 1903 г.: «Она <музыка — Т. Х.> — искусство движения». Недаром в «симфониях» — всегда две борющиеся темы; в музыкальной теме — она сама, отклонение от нее в многочисленных вариациях, и возврат «сквозь огонь диссонанса»³⁹. «Огонь диссонансов», освещающих контрасты жизни, пронизывает «Московскую Драматическую симфонию». Ряд эпизодов духовной жизни символистов, отраженных в симфонии, взят у Белого под иронический прицел. В ретроспективном дневнике 1901 г. Белый описывает эпизод появления новой звезды, вызвавшей новые мистические чаяния и ожидание решающих перемен. «Наши ожидания какого-то преображения светом максимальны; мне начинает казаться, что мы уже на рубеже, где кончается история, где за историей начинается «восстание мертвых». И тут же по газетам на небе вспыхивает новая звезда (она вскоре погасла). Печатается сенсационное известие будто эта звезда сопровождала Иисуса младенца; Сережа прибегает ко мне возбужденный со словами «Уже началось!». Начались события огромной эпохальной важности»⁴⁰. Вот как это почти дословно отражено во второй симфонии: «С Воронухиной горы открывался горизонт. Из темных туч сиял огненный треугольник. Собирались народные толпы и видели в том великое знамение <...> Один пришел к другому, красный от ходьбы. Не снимая калош, кричал из передней: «Священные дни начались над Москвой! Воссияла на небе новая звезда! С восходом ее ждем воскресения усопших». Казалось бы, повторяется отрывок дневника, но чуть заметные ирони-

³⁷ Белый А. Начало века, с. 121.

³⁸ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 33.

³⁹ Там же, с. 39.

⁴⁰ А. Белый. Материал..., л. 17.

ческие бытовые детали: «красный от ходьбы» и «не снимая калош» — сразу снимают мистический ореол, снижают сцену, делают ее комической. Ср. там же о комическом персонаже Поповском: «Ноги его были в калошах, хотя было тепло и сухо», или: «Два хитровца выломали замки, но, не найдя лучшего, унесли старые калоши»⁴¹ и др.

Любопытно, что на протяжении *всего творчества* Белого образ калоши в стихах, симфониях и даже статьях имеет какой-то нелепо-смехотворный гротескный привкус.⁴² В злом, разоблачающем мистический анархизм, фельетоне «Штемпелеванная калоша» (1907) этот образ становится издевательским символом опошления идей Вл. Соловьева. Наконец в поэме «Первое свидание» калоша обрastaет каламбуром: неразбериха театрального разезда передана строчкой: «Не та калоша: Каллаша!».⁴³

Другой пример пародийного снижения собственных философских изысканий во второй симфонии сопоставим с записью в дневнике 1901 г., апрель: «Меня интересует теософия цветов. Я делаю открытие, что красный цвет — феноменален, призрачен; пурпур — ноуменален, ибо он соединяет линии спектра в круг; во мне складывается концепция, которую я впоследствии изложил в статье «Священные цвета».⁴⁴ Ср. в симфонии: «Один сидел у другого. Оба спускались в теософскую глубину. Один говорил другому: <...> Пурпурный свет — ветхозаветный и священный, а красный — символ мученичества. Нельзя путать красное с пурпурным. Здесь срываются. Пурпурный цвет ноуменален, а красный феноменален... Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому».⁴⁵ Но пародия на эту концепцию во второй симфонии (1902) не помешала Белому через год напечатать статью «Священные цвета». Как всегда у Белого, пародия и серьезное углубление в тему не отменяют друг друга, существуя в его творчестве. Вся вторая симфония полна пародийным обыгрыванием собственных экстазов. Увлечение Белого «Критикой чистого разума» Канта «снижено» образом молодого философа, сошедшего с ума в тщетном усилии проникнуть в глубины кантианства. Позднее в сб. «Урна» (1909) увлечению Кантом посвящен раздел «Философическая грусть», пронизанный тонкой иронией.

«Вторая драматическая» на всем протяжении отмечена контрастными сочетаниями злободневности с вечностью. Злободнев-

⁴¹ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 280, 138, 139.

⁴² Ср. в сб.: Золото в лазури (М., 1904, с. 199) «бледного незнакомца», который «мчался по городу, попадая калошами в лужи», или в стих. 1926 г.: «Как упойтельно калошей лякать в слякоть» (Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 478).

⁴³ Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 436.

⁴⁴ Белый А. Материал..., л. 19.

⁴⁵ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 293—294.

ность сказывается в шутовском искажении имен известных деятелей искусства: Шаляпин — «Шляпин», Розанов — «Шиповников», Мережковский — «Мережкович», «Дрожжиковский». Модные имена обыгрываются иронически: «На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. Это был как бы второй Ницше».⁴⁶ Особенно щедро осмеивается М. Нордау с его теорией вырождения: «Всю жизнь боролся усердный Макс Нордау с вырождением <...> Макс — курчавый пудель, твякающий на вырождение».⁴⁷

С какой-то проказливой шутовщицей Белый расписывает причуды московских мистиков: «Сеть мистиков покрыла Москву. В каждом квартале жило по мистик; это было известно квартальному».⁴⁸

Иронически обыгрываются и слова, в которые Белый вкладывает высокий позитивный смысл, напр., «многострунный»: «Знакомый Поповского собирал у себя литературные вечеринки, где бывал весь умственный цветник подмигивающих <...> Все это были люди высшей многострунной культуры».⁴⁹

Особенность Белого в том, что расширяя территорию своих вещей, осваивая все новые исторические пласты, он никогда ни от чего не отказывался, сохранял сложный, с юности противоречивый образ поэта и совмещал пафос с пародией. В этом коренное отличие Белого от Блока и причина полного неприятия Белым «Балаганчика» и сб. «Нечаянная радость».⁵⁰ Для Белого с самого начала образ поэта — противоречив и пародийно снижен. Поэт — и пророк, и безумец, юродивый, «лже-Христос». Белый писал Блоку в 1903 г.: «Роль юродивого, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее».⁵¹ Чуждачество для Белого — неперемное условие творчества, своего рода миссия. Всюду у него одновременно возвышение духа и низвержение плоти, рядом с восторженным озарением и экстазами — комически нелепые образы («Мы чешем розовые плечи / Под бирюзовую весной»)⁵². Подвергаемое осмеянию остается священным и высоким. Это диалектическое сочетание вечного со злободневным, запредельного с обыденным, впервые во всей сложности и многообразности жизни осуществленное во второй симфонии, проходит через все творчество Белого.

Сюжет симфонии развивается на фоне жизни большого города. Перед нами панорама Москвы: Арбат, кладбище Новоде-

⁴⁶ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 134.

⁴⁷ Там же, с. 178, 193.

⁴⁸ Там же, с. 244. ср. с. 260.

⁴⁹ Там же, с. 200—201.

⁵⁰ См. об этом: Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого, с. 32—33 и др.

⁵¹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 37.

⁵² Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 439.

вичьего монастыря, Зачатьевские переулки. Все локально-точно. Но это не просто Москва, а сгущенный и обобщенный образ большого города.

Город — вместилище трагических событий — излюбленный образ литературы XX в. Таким предстал он в поэзии Верхарна, в лирике Брюсова, в «третьем томе» Блока. Город — зловещий своими социальными противоречиями, убогой обыденностью мещанских судеб и безумием людей, растерянных и одиноких, — центр разыгрывающихся во второй симфонии событий. Страшный мир в ней — это прежде всего нелепость и алогичность жизни, «сочетание бытика с бредиком». Старушку из богодельни протыкает шилом безумец, сбежавший из сумасшедшего дома. Монотонные гаммы символизируют вечность и скуку. К бойне подвозят обреченных быков. Тускло скучают и тоскливо умирают обыватели. Таков Дормидонт Иванович, точно вышедший из гоголевской «Шинели» чиновник, вдвинутый в плотный и убогий быт: самовар, чай до седьмого пота, мятные пряники, скармливаемые проказливому племяннику, любопытство к окнам соседей, баня, смерть от простуды. Быт местами сгущен до физиологической тошнотворности. То и дело упоминаются грязные ноги, гнилые зубы, гнойные раны нищих. Весь этот отталкивающий набор разбросан отдельными штрихами по всей вещи.

Своеобразно воплощена в симфонии нелепость жизни: в коротких фразах-абзацах через союзы *а, и, но* связываются несопоставимые явления, подчеркивается бессмысленность их одновременного существования: «В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, *а* петух водил кур по мощному дворику»,⁵³ или «Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», *а* в мясной лавке висело двенадцать ободранных туш», «В тот самый момент, когда полусказка прости-лась со сказкой и когда серый кот побил черного и белого...».⁵⁴

Другой прием выражения нелепости — время от времени повторяющиеся и как бы не связанные с основным текстом строки: «У Поповского болели зубы» или «Много еще ужасов бывало».⁵⁵ Особенно настойчиво и структурно-организованно нелепость передается лейтмотивными словами, как бы нависшими над жизнью: «счет!», «свинарня!» «И над этой толкотней величаво и таинственно от времени до времени возглашалось деревянным голосом — счет!», «...и там, наверху, кто-то пассивный и знающий изо дня в день повторял: сви-нар-ня!»⁵⁶

Языковой гротеск, иронически смещающий повествование, применяется разнообразно. Так, часто издевательски подменя-

⁵³ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 131.

⁵⁴ Там же, с. 131, 193.

⁵⁵ Там же, с. 164 и 134.

⁵⁶ Там же, соответственно с. 133 и 142.

ется род: мужчина — «она», «свинья», «особа»: «Из магазина выскочила толстая свинья с пятачковым носом и в изящном пальто. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж»,⁵⁷ или «Таинственная особа из Индии равнодушно зевала».⁵⁸

Странное и комическое впечатление производят канцелярски-впитиеватые выражения, употребляемые в простейших бытовых ситуациях: «Золотобородый аскет <...>, очищая свежую редиску <...> осведомился у Вариной матери о возможности получения лимона».⁵⁹

Белый в обрисовке персонажей все время играет ироническими контрастами: демократ аристократичен, консерватор — беден и убог. Демократ «изящно одет. Его обтянутая перчаткой рука сжимала алую розу».⁶⁰ Роскошный экипаж «сказки» обрызгал грязью старого консерватора. «Закричал почтенный старик, пригрозив улетавшей сказке, обтер свое обкаченное грязью лицо и шипел, «чтоб черт подобрал богатых»... А потом продолжал свой путь в редакцию «Московских ведомостей», относя передовую статью. Над ее консерватизмом глумился вдоволь демократ изящный и с иголки одетый».⁶¹ Жизнь все время опрокидывает предначертанные логикой представления о ней.

Физиологически-тошнотворная плотность гротескного быта у Белого сочетается с сознательной «дематериализацией» текста, с его многозначительной неопределенностью. На каждом шагу встречаются загадочные «кто-то», «некто», «где-то», «куда-то»: «Казалось **что-то изменилось**», «**Что-то с чего-то** сорвалось — стало само по себе», «**Кто-то** вышел, кого не было»⁶² и т. д. Ср. ту же неопределенность в строках сб. «Золото в лазури». Неопределенность смутных устремлений вообще характерна для символизма. В последней, четвертой симфонии «Кубок метелей» Белый иронически злоупотребляет этим таинственным «кто-то»: «**Кто-то все тот же кутила и пьяница** осыпал руки лакея серебряными ледяными рублями», «**Кто-то** невидимый шептал «ну да — это я» и т. д. Образ сконцентрирован в явно пародийной фразе: «**Кто-то кого-то куда-то звал**».⁶³

Многозначительная и многозначная неопределенность передается в симфониях и частым употреблением эпитета, превращенного в существительное. «Это был ни старый, ни молодой, но пассивный и знающий,» «Этого не боялся спокойный и знаю-

⁵⁷ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 134.

⁵⁸ Там же, с. 291.

⁵⁹ Там же, соответственно с. 251, 258.

⁶⁰ Там же, с. 143.

⁶¹ Там же, с. 145—146.

⁶² Там же, с. 171, 183.

⁶³ Белый А. Кубок метелей. М., 1908, с. 9, 23, 32.

щий». ⁶⁴ Еще сгущеннее прием создания неопределенности проявляется в употреблении глаголов без дополнений (да еще данных курсивом). О муже «сказки» говорится: «он думал», ⁶⁵ «И казалось говорит: знаю, ах, знаю», Отец Иоанн «многое знал, но до времени молчал». ⁶⁶ А в письме Белого к матери Блока, в переписке с которой он пользовался лексиконом замкнутого символистического круга, находим: «Вы — знаете.»

В плане той же дематериализации слова — необычайная насыщенность и емкость у Белого категории среднего рода и безграничность подразумеваемых в ней значений: «Он удалился в глубокое, окунулся в бездонное», ⁶⁷ «И вот началось, углубилось, возникло», «А это было сильнее их всех». ⁶⁸ Главный музыкальный лейтмотив симфонии — «невозможное, нежное, вечное, милое, старое, и новое во все времена» ⁶⁹ — возвращается в разнообразнейших вариациях. В статье 1906 г. о Метнере Белый вводит этот же лейтмотив неопределенно-лирического растворения, вынутый из второй симфонии: «Она <музыка Метнера — X. Т.> обетование о милом вечно знакомом во все времена». ⁷⁰

Но это неопределенное погружение в неуловимые предчувствия — лейтмотив лирический. А подлинный принцип музыкальной лейтмотивности строя второй симфонии сказался в темах, проходящих через все творчество Белого. В симфонии отчетливо проступают 4 лейтмотивных темы: зари, Вечности, безумия и Вл. Соловьева. Часто они переплетаются, но каждая несет в себе очень важный для Белого смысл. Тема зари звучит и в первой симфонии, и в сб. «Золото в лазури», и в поэме «Первое свидание»: «Год девятьсотый — зори, зори!». ⁷¹ Во второй симфонии заря — залог иных, блаженных и близких перемен: «Завтра был Троицын день, и его прославляла красивая зорька, прожигая дымное облачко, посылая правым и виноватым свое розовое благословение». ⁷² В нежно-розовый цвет зари окрашены все эпизоды симфонии, связанные с Духовым днем и посещением любимых могил в Новодевичьем монастыре.

Другой лейтмотив, встречающийся у Белого в ранних стихах, в первой симфонии, во второй драматической, в симфонии «Возврат» и в симфонической повести «Котик Летаев», — тема Вечности. В ранней лирике Белого не женский образ, не «прекрасная

⁶⁴ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 194.

⁶⁵ Там же, с. 147.

⁶⁶ Там же, с. 211, 292.

⁶⁷ Там же, с. 130.

⁶⁸ Там же, с. 182, 183.

⁶⁹ Там же, с. 210.

⁷⁰ Белый А. Арабески, с. 374.

⁷¹ Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 406.

⁷² Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 204—205.

дама» — предмет поклонения, а прежде всего — «Возлюбленная Вечность». Но образ Вечности для Белого — это и повторения, отзвуки, ритм: это монотонность гамм, бесконечных отражений в зеркалах, это образ бесцветной убогой родственницы — женщины в черном, констатирующей то, что всем известно. Это олицетворение скуки, которую во второй симфонии, подчеркивая повторность происходящего, Белый называет «музыкальной скукой». Унылость неизбежно нависших над жизнью повторений воплощена в бесконечно варьирующихся абзацах, говорящих о женщине в черном и состоящих из одних и тех же компонентов.

Третья симфония («Возврат») построена на идее вечного возвращения. Судьба героя дана как бы в трех ипостасях: доземной (ребенок погружен в блаженство единого потока Вечности), земной (отзвуком далекого сна к герою возвращается воспоминание вечно прекрасной жизни, а сам он — магистр Хандриков — влачит жалкое существование) и разрывающей с земным миром (в освобождающем безумии Хандриков вырывается из беспросветной жизни, попадает в санаторий для душевнобольных, в забвении обретает счастье утраченной Вечности и тонет).

В автобиографической повести «Котик Летаев» тема Вечности из второй симфонии концентрированно собрана в целую цепь ассоциативно-нерасторжимых образов: Тетя Дотя — гаммы-схемы-зеркала.⁷³ И в стихах, и в симфониях темы Вечности и безумия переплетаются и образуют сложное единство. Во второй симфонии сумасшедший тихо шептал: «Я знаю тебя, Вечность».⁷⁴

В третьей симфонии Орел венчает ребенка — будущего душевнобольного — тернистым венцом страдания. В разделе «Багряница в терниях» (сб. «Золото в лазури») выступает герой, совмещающий в себе безумца и пророка, осмеянного и травмированного, воображающего себя Христом, Спасителем.

Безумие в самых разнообразных формах представлено во второй симфонии. Сумасшедший вонзает сапожное шило в спину старушке. Нервному родственнику врача казалось, что «предметы сходят с мест своих». Потерявший власть над собой Мусатов забредает в сумасшедший дом и слышит, как больные выкрикивают бредовые «ужасики». Сходит с ума философ, помешавшийся на «Критике чистого разума». Безумие — один из кардинальных лейтмотивов всего творчества Белого. В романе «Петербург» свихнувшийся террорист Дудкин и его бредовые видения на черной лестнице дословно повторяют галлюцинации сумасшедшего философа из второй драматической симфонии.

И, наконец, четвертый лейтмотив симфонии — Вл. Соловьев. Хорошо известно, как велико значение Вл. Соловьева для Белого и всего круга символистов второй волны. Не удивительно, что

⁷³ Белый А. Котик Летаев, с. 142, 68—69.

⁷⁴ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 132—133.

«мифизированная» тень Вл. Соловьева воскресает в лейтмотивах симфонии.

Вл. Соловьев здесь и очень реален с точно зафиксированными портретными чертами: львиной гривой, громовым смехом, в огромной шубе и меховой шапке — и, вместе с тем, обрисован гротескно. Он ходит ночью по крышам московских домов и трубит в рог, выкрикивая собственные стихи. Но лейтмотивно введенный образ Вл. Соловьева дан в остро-конфликтном сочетании комического, преувеличенно-нелепого и, вместе с тем, возвышенно-пророческого. Шаг от великого до смешного пройден.

Помимо четко выявленных основных лейтмотивов, часто переплетающихся (ср. «хотела безумная зорька»), симфония держится на ассоциативных связях. Целые цепочки ассоциативных образов, казалось бы, ничего общего между собой не имеющих, скрепляют повествование: В спину старушке всадили **сапожное шило**. В подвальном этаже сапожник «весело вертел **шилом**, протыкая **свежую кожу**». ⁷⁵ «А по Рязанской железной дороге катился товарный поезд с черкасскими **быками**; <...> а паровоз как **безумный** кричал; он был злорадный и торжествовал, подвозя поезд с быками к городским бойням». ⁷⁶ Безумец — шило — шило сапожное — кожа (бычья?) — быки — «безумный» поезд — бойня — все это ассоциативно передает неумолимый ужас жизни.

Здесь Белый уже в самом начале века нащупывает пути новой ассоциативной литературы.

Ассоциация всегда в основе искусства, но в XIX в. ассоциация скрыта, а логика обнажена. В классических стихах Лермонтова («Парус», «Утес», «Тучи») все строится на подразумеваемом сравнении с человеческими чувствами и переживаниями. В XX в. логика построения образа часто скрыта и обнажена откровенная ассоциативность его, в стихах чаще всего основанная на звуковом подобии слов, как бы переливающихся друг в друга, как в строке Мандельштама «Россия, Лета, Лорелея». ⁷⁷

А в прозе двадцатого века впервые логические объяснительные звенья упущены. Передается лишь внутренний монолог автора или героя — беспорядочные, мгновенные обрывки образов, теснящихся и мелькающих в «естественной» текучей недосказанности — (ср. знаменитый монолог Мерион в «Улиссе» Джойса).

Белый в своей ранней прозе ассоциативно связывает образы и события, происходящие одновременно и параллельно, не прокладывая объяснительных мостков. Одно название их создает многогранную и как бы синхронную картину жизни. Вторая симфония прокладывает пути современному искусству. Многие ее

⁷⁵ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 280.

⁷⁶ Там же, с. 147.

⁷⁷ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974, с. 103.

отдельные находки подхвачены в поэзии и в прозе ее современниками и писателями последующих поколений.

Так, эпизод с помешавшимся на «Критике чистого разума» Канта философом использован в ироническом стихотворении Блока «Иммануил Кант».⁷⁸

«Безумная хохочущая зорька» Белого перекликается со строками Блока: «На красной полоске зари / Беззвучный качается хохот»...⁷⁹

Фраза Белого: «Душа грустила и **грустя веселилась**» предвосхищает строки Ахматовой: «Смотри, ей **весело грустить**, / Такой нарядно обнаженной».⁸⁰

Эпизод с горбатым врачом на гулянье напоминает стихи Ходасевича из «Европейской ночи». Ср. у Белого: «Зелено-бледный горбач с подвязанной щекой гулял на музыке, сопровождаемый малокровной супругой и колченогим сынишкой».⁸¹ У Ходасевича: «Мне невозможно быть собой, / Мне хочется сойти с ума, / Когда с беременной женой / Идет безрукий в синема...»

Но дело не в этих, быть может, даже случайных совпадениях, а в тех поисках нового видения и неожиданно повернутого слова и образа, которые так характерны для искусства и поэзии нового века. Кроме того, вторая симфония стала у Белого ценнейшими заготовками для главного романа его жизни — «Петербург», и в «Петербурге», особенно в прологе, и во второй симфонии Белый откровенно использует «Невский проспект» Гоголя, особенно в системе перечислительно образных описаний.⁸² См. во второй симфонии: «Здесь работал сапожник, созерцая мелькавшие ноги пешеходов. Проходили со скрипом желтые туфли, проходило **отсутствие всяких сапог**»;⁸³ и в «Петербурге»: «Плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и **отсутствие всякого носа**».⁸⁴

И конечно же и симфониями, и «Петербургом», и «Крещеным китайцем», и «Котиком Летаевым» Белый предвосхитил ритмическую орнаментальную прозу Пильняка, Артема Веселого, Вс. Иванова. Его ранняя, как он сам говорил почти «домашняя» вещь, оказалась необычайно перспективной для литературы XX века.

Но не только созданием нового жанра, пограничного с музыкой, драгоценна «Вторая драматическая». В ней впервые нашла

⁷⁸ Блок А. Собр. соч. М.-Л., 1960, т. 1, с. 294.

⁷⁹ Блок А. Собр. соч. М.-Л., 1960, т. 2, с. 170.

⁸⁰ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 102.

⁸¹ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 132.

⁸² См. об этом: Паперный В. М. Андрей Белый и Гоголь. Статья первая. — Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 604. Тарту, 1982, с. 112—126.

⁸³ Белый А. Вторая, драматическая симфония, с. 146—147.

⁸⁴ Белый А. Петербург. Л., 1981, с. 21—22.

художественное воплощение эпоха исканий символистов второй волны и характерно переданная жизнь того времени. Автобиографизм симфонии делает ее особенно убедительной.

И Белый, который многообразно менялся и в то же время всегда «все свое носил с собой», в поздние годы снова возвращается к материалу второй симфонии в своей поэме «Первое свидание». Вторая симфония несправедливо забыта. Наша задача — восстановить забытое, показать, как значительны и перспективны были истоки сложного, ошеломляющего открытиями, противоречивого и проникновенного творчества Андрея Белого.

МЕДНЫЙ ВСАДНИК В КОНТЕКСТЕ СКУЛЬПТУРНОЙ СИМВОЛИКИ РОМАНА АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Е. Г. Мельникова, М. В. Безродный, В. М. Паперный

Образ *Медного Всадника*, возведенный русской культурной традицией в ранг мифопоэтического символа, принадлежит к числу ключевых структурных элементов «петербургского текста» начала XX в. Мотивный комплекс, связанный с образом Медного Всадника в «Петербурге» Белого, не раз делался объектом научных и эссеистских интерпретаций, однако некоторые весьма существенные черты этого комплекса до настоящего времени не выявлены. В предлагаемых кратких заметках мы остановимся на одной из таких черт, не привлекавших к себе специального внимания, — на соотносительности образа Медного Всадника с разветвленной скульптурной символикой романа.

«...Бесконечные статуи <...> пооткрывались отовсюду...» (54)¹. Обилие реальных и вымышленных скульптурных изображений, среди которых разворачиваются события «Петербурга», превращают его пространство в своего рода гигантскую глиптеку. Уподобление художника слова «ваятелю» приобретает здесь неметафорическую уместность. Не только изображаемый в романе предметный мир, но и его характерология обнаруживает тенденцию к превращению в «лепку образа» в собственном смысле слова: скульптурные параллели присутствуют и играют активную роль в описании основных персонажей. Так, Николай Аблеухов — «Аполлон Бельведерский», «античная (греческая) маска», «мраморный профиль (лик)» (но также и «балаганная красная марионетка»), Софья Петровна — «японская (восковая) кукла», муж ее — «деревянен, будто вырезан из белого кипариса» и т. д.

¹ Здесь и далее цитаты из романа приводятся (с указанием в необходимых случаях номера страницы в скобках в тексте) по изд.: Белый А. Петербург: Роман в 8-ми гл. с прологом и эпилогом. М., 1981.

Более всего «скульптурностью» отмечены облик и поведение *сенатора Аблеухова*: у него «каменные (окаменевающие) глаза», «каменный взор», «отчетливо выточенное из камня лицо»; он уподоблен Медузе Горгоне (50), вокруг него царит окаменение: «два лакея <...> с верх протянутой окаменевшей рукой», «каменя, они еще продолжали светить» (345, 346). В доме сенатора «любезность насаждалась насильственно среди статуй из алебаstra; и далее, — любезность алебастровых статуй превратилась в привычку; привычка же затвердела в инстинкт — в алебастровый жест приветствий» (424). «Статуарность» персонажа (заявленная в самом имени — Аполлон Аполлонович) особенно отчетливо проступает при упоминании о нем в тесном — и мотивированном соответствующим мифологическим сюжетом — соседстве с «удвоенно»-скульптурным образом: «алебастровая статуя Ниобеи». Многочисленные в романе описания превращений сенатора в статую: «выпучились, окаменели <...> глаза» (30), «серые бритые щеки и огромные контуры совершенно мертвых ушей отчетливо изваялись издали» (123), «согнувши углом свою ногу <...> изобразил <...> египетский силуэт» (186), «на подъездный гранит наступила ботинкой пергаментноликая статуя» (332) и т. п.

В литературе о «Петербурге» уже отмечалась соотнесенность фигуры сенатора с двумя основными скульптурными образами романа, воплощающими идею государственности, — Медным Всадником и «каменным бородачом» (кариатидой, венчающей подъезд аблеуховского Учреждения). Эта соотнесенность несет в себе мотив «окаменения дела Петрова»² — окаменения и омертвления созданной Петром государственности и одновременно мотив ее саморазрушения. Этот мотив настойчиво проводится в метаморфозах *оживления / движения* статуи: оживает и эвентуально покидает свое место кариатида³; оживает Медный Всадник, чтобы «металлами пролиться в жилы» своего антипода Евгения-Дудкина (307); прекращая функционировать в качестве 'столпа государства', утрачивает атрибуты статуарности и превращается в живое, подчеркнуто живое и очень жалкое человеческое существо — сенатор Аблеухов.

«Эдакий, прости Господи, камень», — замечает в самом начале романа лакей Аблеухова (17), имея в виду отношение своего барина к письмам из *Испании* от провинившейся жены — *Анны Петровны*. По возвращении беглянки из Гренады в аблеуховский дом «со всех белых столбиков глядел на нее укоризненно строгий

² Формула Андрея Белого (см.: Белый А. Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М., 1929, с. 200).

³ Почти идентичный мотив см.: Белый А. Маски. М., 1932, с. 257 и сл.

муж из холодного алебастра» (149)⁴. Упоминания об «орнаменте из старинных оружий» в доме сенатора и «каменном рыцаре» на гербе фасада его дома, астральное видение сенатором себя как «маленького рыцарька в синей броне» (139), многократные описания сенаторского рукопожатия, его тяжелой поступи и восхождений по лестнице, — все это формирует в «Петербурге» повествовательную конструкцию, которая представляет собой переработку сюжета о Дон-Жуане и Каменном Госте, ориентированную, прежде всего, на пушкинскую интерпретацию сюжета⁵.

Сюжет легенды воспроизведен в «Петербурге» со значительными сдвигами в последовательности событий и перераспределением ролевых функций. Так, например, в главке «Особа» беседа Дудкина, признающего в «особых любовственных чувствах» (92), с Николаем Аблеуховым (образ которого также иронически отмечен чертами Дон-Жуана⁶) неожиданно прерывается *резким стуком в дверь* — появлением сенатора (93); Дудкин обменивается с ним *рукопожатием* (94) и получает *приглашение отобедать* (95). «Ну — ужинать, ужинать...», — говорит Дудкину Липпанченко в финале главки «Не хорошо...», положив «тяжелую на его плечи ладонь» (285). Вслед за этим описан «визит» Шишнарфиева и бред Дудкина: «Из глубин <...> его самого <...> ответило:

— «Ты позвал меня... Ну — и вот я...»» (299).

Эти слова — вариант классической фразы, с которой статуя командора является к Дон-Жуану. Ср.: «M'invitasti, e son venuto» («Звал меня ты, и я явился»)⁷; «Я на зов явился»⁸; «Ты звал меня <...> Я здесь»⁹.

⁴ Имеется в виду статуя «древнегреческого мужа» Архимеда, которому уподоблен «муж» (т. е. «супруг Анны Петровны» и «государственный муж») Аблеухов. Связь этих образов мотивирована также темой пристрастия сенатора к «безумному созерцанию: пирамид, треугольников, параллелепипедов, кубов, трапещий» (21).

⁵ Так, мотив несоответствия облика сенатора [«худосочная, совершенно невзрачная фигурка» (13)] его надгробному изображению [«под крестом явственный горельеф, высекающий огромную голову» (333)] воспроизводит размышления Дон Гуана перед памятником Командору: «Каким он здесь представлен исполном! <...> А сам покойник мал был и тщедушен» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.-Л]. 1948, т. 7, с. 153). Ср. также мотив «кукол восковых» — у Пушкина и у Белого.

⁶ Ср., напр., эпиграф к 3-й гл. романа и ее содержание.

⁷ Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni (atto 2, scena XV). Рус. пер. (И. Тюменева) цит. по изд.: Дон Жуан (Don Giovanni): Опера в 2-х д. [Муз. Моцарта; либретто Л. да Понте]. М., 1900, с. 140.

⁸ Пушкин А. С. Указ. соч., с. 171.

⁹ Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1888, т. 1, с. 122. Следует отметить, что разработки этой легенды современниками Белого — напр., Бальмонтом (незаконченная поэма) и Брюсовым (стихотворение в «Tertia Vigilia») — не оказали влияния на роман, а «Шаги командора» Блока и «Камінний господар» Леси Украинки — близкие линии Каменного Гостя в

В перечисленных эпизодах мотив Каменного Гостя предвещает тему вторжения inferнальных демонических сил, однако далее его семантика существенно модифицируется. В главке «Гость» (!) каморку Дудкина посещает ожившая статуя «медногоглавого гиганта». Связь этой сцены с пушкинским «Медным Всадником» очевидна, однако сквозь плотный слой отсылок проступают черты другого источника:

«И гремел удар за ударом; за ступенью там раздроблялась ступень; и вниз сыпались камни под ударами тяжелого шага <...> Раскололась и хрястнула дверь <...> посередине ж дверного порога <...> наклонивши венчанную, позеленевшую голову, простирая тяжелую позеленевшую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором.

Это был — Медный Гость.

Металлический матовый плащ отвисал тяжело — с отливающих блеском плечей и с чешуйчатой брони¹⁰ <...>.

В медных впадинах Гостя светилась медная меланхолия; на плечо [Дудкину. — Е. М., М. Б., В. П.] дружелюбно упала дробящие камни рука...» (305—307).

Отчетливо выраженная в описании ночного посетителя интерференция образов *Медного Всадника* и Каменного Гостя и по своей семантической функции двойственна. Медный Гость, вдохновляющий Дудкина на убийство Липпанченко, предстает как сила, несущая разрушение «каменному» бюрократизированному миру, уничтожение «кариатидности, каменности, неизменной костности портала жизни»¹¹: «Тогда все обернется: под ударами металла, дробящего камни, разлетится Липпанченко, чердак рухнет и разрушится Петербург; кариатида разрушится под ударами металла; и голая голова Аблеухова от удара Липпанченке рассядется надвое» (306). Но разрушение каменного мира не ведет к преодолению окаменения, и совершивший убийство Дудкин застывает в «фигурке с усмехнувшимся белым лицом, вне себя», в фигурке, у которой «были усики» и «простертая рука»

«Петербурге» психологической атмосферой, рядом мотивов и т. п. [ср. слова Леси Украинки о том, что ее драма «должна была напоминать скульптурную группу» (см.: Украинка Л. Избр. произведения. Л., 1979, с. 870)] — по-видимому, не были известны Белому в период создания романа.

¹⁰ Воинские доспехи, отвергнутые в свое время создателем конной статуи Петра (см.: E. Falconet. Oeuvres... Lausanne, 1781, v. 2, p. 181), «вернулись» у Белого — но уже в качестве реминисцентного атрибута статуи Командора.

¹¹ Этим образом Белый передает свое ощущение стагнации бытия (Белый А. На рубеже двух столетий. М.-Л., 1931, с. 87). Вспоминая о профессорах, знакомых отца, Белый уподобляет их «кариатидам» (Там же, с. 83—87), а в главке «Апостолы гуманности» рисует иронический образ «каменного, прочного профессора», сходящего с кафедры «каменным командором» (Там же, с. 106).

(386). Л. К. Долгополов истолковал этот заключающий 7-ю главу романа эпизод как «пародию на фальконетовский монумент»¹². Представляется, однако, что эта сцена имеет несколько иной и более сложный смысл. Пародийность предполагает моновалентное снижение некоторого исходного 'высокого' образа. Но у Белого, в сущности, нет снижения, у него 'высокое' и 'низкое' переходят (причем многократно) друг в друга. Убийство Дудкиным Липпанченко имеет 'высокие' параллели — оно соотносится и с апокалиптическим мотивом убийства Дракона, и с аналогичным мотивом, относящимся к св. Георгию (прототип 'сюжета' Фальконетова монумента), и с убийством Колдуна Всадником-мстителем в «Страшной мести»¹³. Но это — убийство, а Белый никогда, при всей своей склонности к релятивизирующей игре моральными антитезами, не видел в убийстве ничего кроме безумия и зла. Убивая Липпанченко, Дудкин становится частью того особого процесса безумия и зла, который у Белого отождествляется с Петербургом и у начала которого он видит императора Петра I. Мотив безумия Дудкина 'развивает' мотив безумия пушкинского Евгения: круг замыкается, палач приходит, чтобы войти в жертву, и жертва делается палачом. Разрушение в окаменелом мире оказывается преходящим и сменяется новым окаменением. Петербург в романе Белого — это «геенны широкоотверстая пасть» (203), это постоянно меняющая облик демоническая кажимость. 'Петербургскость', 'первородный грех Петербурга' персонифицированы в Медном Всаднике — монументе-оборотне, который может оживать, но только для того, чтобы вновь окаменеть¹⁴, может быть и камнем, и металлом, может оставаться Собой и переходить в Другого, но только для того, чтобы пребывать демонической и разрушительной кажимостью.

Таким образом, Медный Всадник представляет собой персонификацию Петербурга, интерпретируемого Белым как некоторое специфическое онтологическое состояние. Концепция Петербурга реализована в повествовательной структуре романа на трех основных уровнях: (1) на уровне *позиции автора-повествователя*, воплощающего в себе 'петербургское сознание'¹⁵; (2) на уровне *описания* — 'картина' Петербурга; (3) на уровне *рассказа* — ряда последовательностей 'действий' персонажей. Образ Медного Всадника, первоначально фиксируемый на втором из выделенных

¹² Долгополов Л. На рубеже веков. О рус. лит. конца XIX — нач. XX в. Л., 1977, с. 242.

¹³ См.: Паперный В. М. Андрей Белый и Гоголь. (Ст. 2-я). — Учен. зап. ТГУ, вып. 620. Тарту, 1983, с. 96—97.

¹⁴ Ср. в этой связи ряд эпизодов в начале 5-й главы, где появляется 'живой' Петр, который, однако, представлен в фигуре окаменения: «тяжеловесная, будто из камня громада» (206) и т. д.

¹⁵ Подробнее см.: Паперный В. М. Указ. соч., с. 93, 97—98.

уровней, становится затем одним из ключевых факторов, связывающих рассказ, и прежде всего — являющуюся частью рассказа систему персонажей, с *общей концепцией* Петербурга, конструируемой в романе. Поэтому закономерно, что составляющий этот образ мотивный комплекс соотносится в тех или иных своих частях с мотивными комплексами всех основных персонажей романа. Характер данной соотнесенности двоякий: она может быть прямой и может быть косвенной, опосредованной разветвленной системой скульптурных аналогий.

Особый интерес вызывает собственно 'скульптурная специфика' образа, которая на первый взгляд представляется парадоксальной. В самом деле, Медный Всадник у Белого — то медный, то каменный, то даже медный и каменный одновременно. Отчасти это проявляется литературной традицией восприятия Фальконе-това монумента как изображения *рыцаря*: «Он спит, пока закат румян. / И сонно розовеют латы»¹⁶; «... прискакал на медном коне <...> всадник, весь закованный в зеленую медь...»¹⁷; «И волею неземнородной / Царя, закованного в сталь...»¹⁸ и т. п. (По-видимому, не последнюю роль играла здесь вообще иконография Петра I). С другой стороны, Белый актуализировал и этимологическое (доантропонимическое), имеющее отчетливую соотнесенность с евангельским текстом (Мф 16: 18), значение имени: Петр — 'камень'. В романе смысл этого мотива дешифруется вполне однозначно: Петр — основатель и основание, 'краеугольный камень' Петербурга. Но 'краеугольный камень' в Новом Завете — это Христос основание. Царствия Небесного (Мф 21: 42, Мк 12: 10, Лк 20: 17, Деян 4: 11, 1 Пет 2: 6—8, Рим 9: 33), Петр же в качестве 'краеугольного камня' интерпретируется как лже-Христос, Антихрист, исчадие ада, породившее каменный ад Петербурга¹⁹.

Реификация метафоры 'Петр — камень' сделала возможной совмещение образов Медного Всадника и Каменного Гостя — пришельца из инфернального мира²⁰. Это совмещение не явля-

¹⁶ Блок А. А. Собр. соч. М.-Л., 1960, т. 2, с. 141.

¹⁷ Ремизов А. Рассказы. СПб., 1910, с. 138.

¹⁸ Соловьев С. Апрель. 2-я кн. стихов. М., 1910, с. 53.

¹⁹ О значении указанных мотивов для сакрализации императора Петра в нач. XVIII в. см.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. (К пробл. средневековой традиции в культуре барокко). — В кн.: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 244 и далее.

²⁰ Впрочем, литературная традиция содержала и некоторые другие основания для такого совмещения. Так, у А. К. Толстого памятник командору изображен как конная статуя: «Смотрите — вон и памятник его! / Весь мра-

ется, однако, единичным фактом, оно должно рассматриваться в контексте детально разработанного Белым 'скульптурного мифа'. Именно благодаря существованию этого мифа в сознании Белого ему удалось выявить инвариантную общность пушкинских образов оживающей статуи и, заимствуя те или иные элементы их, имплицитно познать 'скульптурный миф Пушкина', который лишь значительно позднее был систематически (и эксплицитно) исследован в известной работе Р. О. Якобсона «*Socha v symbolice Puškinove*»²¹.

В одном ряду с «Медным Всадником» и «Каменным Гостем» Р. О. Якобсон рассматривал «Сказку о Золотом петушке». Интересно, что и этот сюжет привлек внимание Белого — целый ряд отсылок к «Золотому петушку» содержится в «Серебряном Голубе» (М., 1910): образ «резного (жестяного) петушка» на крыше избы (с. 3, 167, 204), мотив оживающей скульптуры серебряного голубя [«Серебряный голубок, оживший на древке <...> слетел с древка на стол» (с. 70)], уподобления «колдуна» Кудеярова то голубю, то петуху (с. 238, 242, 275 и др.), наконец, параллелизм заглавий²².

Что же касается сюжета «Каменного Гостя», то он сыграет важную роль и в мотивной системе романов Белого «Москва» и «Маски». Центральный персонаж этих произведений — Мандро, воплощающий демонические силы небытия, окажется непосред-

морный, на мраморном коне...» (Толстой А. К. Указ. соч., с. 122). В этой связи представляется интересной (скорее в типологическом, чем в генетическом отношении) внутренняя антитетичность (металл ↔ камень) образа командора в известном бодлеровском «*Don Juan aux Enfers*», возникающая в некоторых русских переводах строки «*Tout droit dans son armure, un grand homme de piégre*» вследствие добавления к слову «броня» (armure) эпитета «железная» [см., напр., пер. Эллиса: «... Весь окован железной броней, / Исполн возвышается черной горой» (Бодлер Ш. Цветы Зла. М., 1908, с. 91) и пер. П. Якубовича-Мельшина: «Человек из гранита, с броней железной» (Бодлер Ш. Цветы Зла. Пб., 1909, с. 82)].

²¹ См.: Slovo a slovesnost, 1937, № 3, s. 2—24. Впрочем, уже в начале XX в. связь образов Медного Всадника и Каменного Гостя отмечалась пушкинистами. Ср.: «Весьма вероятно <...> что и развязка «Медного Всадника» была задумана и разработана Пушкиным под влиянием легенды о «Дон-Жуане» и воспоминаний о «Каменном Госте». <...> В том и в другом случае мы имеем дело со статуями, одухотворенными и приведенными в движение какою-то высшею таинственною силою и преисполненными праведного гнева. Самое название «Медного Всадника» наводит мысль на «Каменного Гостя». Первое слово в обоих этих названиях указывает на материал, из которого был сделан памятник мужа Доны Анны и памятник первого русского императора» (Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 88—89). (Указанием на этот источник авторы обязаны И. В. Невмировскому). См. также: В. Брюсов. «Медный Всадник». — В кн.: Пушкин А. С. [Сочинения] / Под ред. С. А. Венгерова. Спб., 1909, т. 3, с. 468.

²² Ср. также отголоски этих мотивов в «Петербурге» (53, III, 201).

ственно соотносен с образом Командора и косвенно — с Медным Всадником романа «Петербург»²³.

²³ Постоянный эпитет «долгорукий» (см.: Белый А. Московский чудак. 1-я ч. романа «Москва». М., 1928, с. 77, 123, 246 и др.) делает Мандро своего рода двойником основателя города, а имя героя на вывеске «Мандро и К^о» в результате анаграмматической игры превращается в 'имя' «Командор»: «К^о» — «Компания»: странно, — зачем переделал Мандро он в «Мандора» какого-то; для каламбурика? Ведь называли же члены «Компании» <...> Мандро: «Командором». — Вы наш Командор...» (Там же, с. 233—234, см. также с. 249). В «Масках» мотив Мандро-Командора присутствует метонимически, в образах шагов смерти, и анаграмматически (см.: Белый А. Маски. М., 1932, с. 38, 49, 215—256 и др.). В целом ряде случаев Москва в этих романах отождествляется с Петербургом, по крайней мере — изображается в свете 'петербургского мифа' (см., напр.: там же, с. 17, 25, 195), что достигается отчасти посредством многочисленных и разнообразных отсылок к тексту романа «Петербург».

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ

В. Ю. Митрошкин

Работы А. Белого по ритмике и эвфонии стиха достаточно хорошо известны.¹ Но существует еще одна важная сторона деятельности Андрея Белого, почти не привлекавшая внимания ученых, — его занятия поэтической лексикой. Эти исследования создаются одновременно с известными работами А. Белого о символе и отличаются от них представлением о *всей* поэтической лексике (а не о какой-то ее подгруппе) как особом выражении «картины мира» художника.

В 1910 году Белый сообщил А. М. Кожебаткину: «Думаю дать вам статьи о лирике Пушкина, Тютчева, Баратынского. Собираю данные.»² А позднее, в январе 1912 года, А. Белый читает публичную лекцию о стихиях в поэзии Тютчева, Пушкина, Баратынского в «Обществе ревнителей художественного слова», используя собранные материалы.³ Работа над изучением поэтической лексики продолжалась и в последующие годы в Дорнахе, где Белый находился в 1915—1917 гг. 20 февраля 1917 года, вернувшись в Москву, Белый писал С. А. Венгерову: «Мне бесконечно стыдно и больно, что приходится отказаться от чести присутствовать у Вас в «Пушкинском кружке» и беседовать на тему «О слове в поэзии», — тем более стыдно, что на любезное приглашение членов кружка я согласился. Я бы, разумеется, не отказался бы, если бы был в других условиях, если бы, например, со мною был рабочий материал, который пришлось оставить мне за границей <...>, без фактического материала пришлось бы сказать нечто «общее», что в моей теме не может составлять особого интереса

¹ См., напр.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 20—21; Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии Андрея Белого. — Тр. по знаковым системам, вып. XII. Тарту, 1981, с. 97—111; Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 27—29.

² Цит. по: Лит. наследство, т. 27/28. М., 1937, с. 623.

³ Об этом см.: Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея. М.—Берлин: Геликон, 1923, № 4, с. 219.

для знатоков деталей поэзии».⁴ Однако не все материалы были утрачены: в настоящее время в рукописном отделе ИРЛИ хранятся материалы, позволяющие судить о методике работы Андрея Белого над изучением поэтической лексики. Это — заметки о поэтике А. Блока,⁵ в которых Белый использует оригинальный метод описания поэтического мира, повлиявший и на его более поздние статьи о поэзии.⁶

Интерес к слову в поэзии особенно характерен для начала XX века. Он вызван, с одной стороны, появлением разнообразных теорий поэтического языка, с другой — поисками новых средств поэтической изобразительности, что естественно приводило и к изучению поэтики художников — предшественников «нового искусства». В 1909 г. в статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» И. Анненский обратил внимание на значимость поэтического слова: «Точностью текстов поэта дорожат мало и забывают, что у поэта не наше слово — знак, а художественное слово — образ. Стоит только напомнить, что наша поэзия, поэзия мировая, насчитывает всего три критических издания и что ни один из русских поэтов не имеет (сколько-нибудь) полного словаря».⁷ Об этом же писал и Белый: «Должны существовать словари к каждому поэту; но, конечно, таких словарей не существует».⁸ «В руках чуткого критика словари — ключи к тайнам духа поэтов»,⁹ поэтому изучение поэтической лексики для Белого — путь к содержанию поэзии.

Обращение символизма к опыту предшествующей поэзии, внимание к формам и средствам поэтической изобразительности приводит Белого к попыткам найти специальные методы изучения поэтики. В книге «Луг зеленый» он приходит к выводу, что изучение художественных текстов должно иметь свой собственный, особый метод, так как «эстетика будущего <...> кладет эксперимент в основу литературной техники».¹⁰ Именно в области

⁴ Цит. по: Лавров А. В. Материалы Андрея Белого в рукописном отделе Пушкинского Дома. — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л., 1981, с. 53.

⁵ ИРЛИ, ф. 79, оп. 3, № 50; на эти материалы было обращено внимание в статье А. В. Лаврова «Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме». — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 38. Часть материалов была использована Белым в статье «Поэзия Блока», впервые опубликованной в сб. «Ветвь» (М.: Северные дни, 1917, с. 267—283), а позднее вошедшей в сб. «Поэзия слова».

⁶ По данному методу выполнены статьи, объединенные Белым в сборнике «Поэзия слова». Пб., 1922, и «Воспоминания о Блоке» — Эпопея, М.—Берлин: Геликон, 1922—1923. № 1—4.

⁷ Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 243.

⁸ Белый А. Символизм. М., 1910, с. 238.

⁹ Белый А. Пушкин, Тютчев, Баратынский в зрительном восприятии природы. — Бирж. вед., 1916, 26 июля.

эксперимента лежит для Белого изучение поэтики, поскольку оно должно осуществляться теоретически осознанными средствами. В это время в работах Андрея Белого появляется понятие «материала» художественного произведения, позднее развитое в работах формальной школы.¹¹ Порождение художественного текста, считает он, происходит «при помощи определенных путей *работы преодоления материала*».¹² Объектом исследования поэтики становится конкретный «материал, входящий в построение той или иной формы искусства».¹³ Без изучения этого «материала» невозможна объективная оценка художественного текста (которая сама по себе предполагает «*совершение работы*»), а, следовательно, неопределим и «*специальный смысл искусства*». Отсюда и характерное восприятие Белым поэтического текста как органического целого: «Каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом — лирическим стихотворением.»¹⁴ Сам текст становится объектом научного исследования поэзии — «конкретный материал в виде лирических произведений <...>». Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем должно оно быть, ложится в основу исследований.¹⁵ Изучить «материал» поэтического текста, для Белого, — значит его прокомментировать: «мы как бы разлагаем его на составные части, пристально вглядываемся в средства изобразительности, в выбор эпитетов, сравнений, метафор для характеристики содержания; мы ощупываем слова, исследуем их взаимную ритмическую звуковую связь, соединяя вновь в одно целое разобранный материал, мы часто не узнаем вовсе знакомого стихотворения».¹⁶ В статье «Жезл Аарона» (1917) Белый утверждает, что стихотворение есть «организм» и изучение «материала» предполагает прежде всего изучение «*анатомической структуры*» целостного художественного текста, которое должно проходить в следующем порядке: «От изучения ритмического скелета слов, от изучения словесной инструментовки, как бы облекающей этот скелет мускулами, <...> к выбору слов; выбор слов индивидуален у каждого поэта».¹⁷ Большая часть работ Белого связана с анализом

¹⁰ Белый А. Луг зеленый. М., 1910, с. 35.

¹¹ Понятие «материала» было распространено в символистской критике еще до возникновения формальной школы (до 1914 года). Ср., напр., у В. Брюсова: «Сущность в произведении искусства — это личность художника; краски, звуки, слова — материал; сюжет и идея — форма». (Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 44).

¹² Белый А. Символизм. с. 208.

¹³ Там же, с. 221.

¹⁴ Там же, с. 241.

¹⁵ Там же, с. 239.

¹⁶ Там же, с. 241.

¹⁷ Там же, с. 239. Имеющее давнюю традицию в эстетике и поэтике представление о художественном тексте как «организме» также харак-

лишь двух первых уровней (ритма и инструментовки), отсюда, по-видимому, и идет широко распространенный взгляд на Белого как на исследователя ритмики и эвфонии по преимуществу. Однако, как нам представляется, немаловажную роль сыграли и его (правда, немногочисленные) исследования поэтической лексики.

Метод работы А. Белого над изучением поэтической лексики тесно связан с его концепцией «поэтического мира», на которой строятся его исследования содержательного аспекта поэзии. Слово для Белого — «выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Если бы *не существовало слов, не существовало бы и мира*».¹⁸ Объявляя примат слова над реальностью, Белый приходит к выводу о порождении словом мира действительности, при этом действительность физически данного мира не есть действительность поэтического мира. Их отличие в том, что действительность отражается в искусстве, лишь пройдя переработку во внутреннем мире поэта. «Перевод действительности на язык искусства <...> сопровождается некоторой переработкой. Искусство не в состоянии передать полноту действительности, то есть представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных».¹⁹ Итак, исследователь поэтической лексики имеет дело, по Белому, с цепочкой трансформаций:

І ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ → ВНУТРЕННИЙ МИР ПОЭТА → ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР

Мир действительности, следовательно, отражается у каждого поэта по-разному. Отсюда и возникает понятие «поэтического мира», главную функцию в создании которого несет слово, следовательно, возникает необходимость изучения поэтической лексики или, на языке Белого, образности.

Как уже отмечалось, основная работа над изучением поэтической лексики проходила в Дорнахе, в годы наибольшей близости Белого к антропософии Р. Штейнера. Поэтому в работах 1910-х гг. одновременно возникает и другая, отличная от рассмотренной выше, концепция поэтического мира. «Описание природы поэтом есть всегда мимикрия: природа здесь в сущности стихийное тело

терно для критики начала XX века, ср., например: «Стихотворение же это — живой организм, подлежащий рассмотрению: и анатомическому, и физиологическому». Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 15).

¹⁸ Белый А. Символизм, с. 429.

¹⁹ Там же, с. 147.

душевности; краски этой природы суть на самом деле не краски, а нечто глубинное; и анализ того, как поэты видят природу, есть анализ всегда подсознательных, «неизвестных, играющих сил», лежащих за порогом сознания поэта и явственных критику».²⁰ Душа поэта в природе, но природа есть «я» поэта; поэтический мир порождается *независимо* от действительности и бессознательно отражается в поэзии. Анализ того, как поэты видят природу, отразит, таким образом, сущность «музы поэта».

II ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ = ДУША → ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР

Итак, можно сказать, что на методику Андрея Белого оказали воздействие две различные, во многом противоположные, но для Белого — сосуществующие концепции поэтического мира: принятие примата эмпирической действительности и, в этом смысле — стихийно-материалистическая (I) и антропософская (II).

Для анализа поэтического мира поэта и его объяснения прежде всего необходимо описание его. В 1910 году Белый выдвигает на первый план проблему описания «материала», отмечая необходимость и первичность описания фактов перед их объяснением: «Систематическое описание уже само собой переходит в объяснение, <...> и как скоро описание начинает преобладать над размышлением и субъективной, предвзятой оценкой, мы получаем драгоценный материал, позволяющий нам строить выводы в том или другом направлении. <...> Описание должно начаться с последовательного описания всего того, что бросается нам в глаза в поэтическом произведении; открывая сборник стихотворений, я прежде всего вижу строки, соединенные в строфы; и я должен начать описание с естественной последовательности, в которой элементы, входящие в целое, предстают моему сознанию».²¹ Итогом описания должно стать объяснение, уже «как результат описания, а не начало его; если эта схема является не как результат описания, эта схема — искусственна; она тогда субъективная схема».²²

В указанных выше статьях и должны были отразиться принципы описания поэтических текстов. В первой статье подобного рода «Пушкин», Тютчев, Баратынский в зрительном восприятии природы» Белый уточняет метод исследования поэтического мира поэтов: «Каково отношение <поэта — В. М.> к воде, воздуху,

²⁰ Белый А. Поэзия слова. Пб., 1922, с. 113. «Неизвестных, играющих сил» — цитата из стих. А. Блока: «Есть игра: осторожно войти...» (1913). Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т. М.-Л., 1960, т. 3, с. 44.

²¹ Белый А. Символизм, с. 611—612.

²² Там же, с. 612.

солнцу, небу и прочим стихиям природы? Оно — *в сумме всех слов о солнце*, а не в цитате, не в их ограниченной серии. Лишь цитатные суммы решат нам вопрос».²³ На основе собранного материала Белый здесь приходит к выводу, что «три поэта трояко дробят нам природу, три природы друг с другом враждуют в их творчествах, три картины, три мира, три солнца, три месяца, три воды, троякое представление о воздухе; и троякое небо».²⁴ Как отмечал Ю. С. Степанов, эта мысль А. Белого на несколько лет опередила появление концепции языковой относительности Сепира — Уорфа.²⁵ Однако, прежде чем делать выводы (и это Белый подчеркивает неоднократно), необходим «материал слов, образов, красок, рассортированный точно и собранный тщательно».²⁶

Судить о ходе работы по этому методу позволяют материалы Белого к статье о поэзии А. Блока, находящиеся в рукописном отделе ИРЛИ.²⁷ Материалы представляют собой черновые наброски статьи и, что особенно интересно нам, — рабочий материал к описанию поэтического мира лирики Блока. Работа должна была отразить принципы описания «материала» художественных текстов, декларируемые Белым ранее. Предполагалось собрать весь материал трех томов лирики Блока, отражающий восприятие поэтом природных стихий. Изучение проводилось по дескриптивной методике. Выписанные цитаты впоследствии используются при общем описании «стихий» у Блока, путем интуитивной оценки количеств и выделения инварианта той или иной «стихии» с ее основными функциями и качественными характеристиками. Особое внимание при этом уделяется отклонениям от инварианта.

Выписки цитат по первому тому полностью отражают декларируемые Белым принципы описания «материала». Цитаты выписываются в хронологической последовательности по следующим рубрикам: «Месяц», «Солнце», «Небо», «Воздух», «Земля», «Огонь», «Вода», «Ветер», «Вечность», «Звезда», «Туча», «Облако», «Закат», «Заря», «Любовь», «Снег», «Метель», «Дождь», «Ночь», «Утро», «День», «Вечер», «Пространство», «Время». Учитываются почти все случаи употребления.

Иной вид имеют выписки по второму тому лирики: цитаты группируются теперь по циклам и выписываются по тем же рубрикам (исключается «Любовь»). Здесь заметен переход от индуктивного подхода к описанию поэтического мира к дедуктивному. В этом плане наиболее характерными являются выписки из цикла «Снежная маска». В самом начале работы над изучением

²³ Белый А. Поэзия слова, с. 9.

²⁴ Там же, с. 10.

²⁵ См.: Степанов Ю. С. Семиотика. М., 1971, с. 75.

²⁶ Белый А. Поэзия слова, с. 9.

²⁷ РО ИРЛИ, ф. № 79 (Иванова-Разумника), оп. 3, ед. хр. 50.

этого цикла Белый в рубрике «Солнце» выписывает: «В этом мире солнца больше нет», после чего выписки в этой рубрике прекращаются, несмотря на то, что слово «Солнце» продолжает встречаться в текстах Блока. Подобный подход связан с концепцией Белого о застывании стихий, выраженной в статье «А. Блок»: «Солнце жизни остыло; источник стихийности солнце кривит свой «прирученный лик» <...> «В этом мире солнца больше нет!» — восклицает поэт; наступает ночь — смерть стихий. В нем замерзла стихия воды: стала снегом и льдом. Так стихийное, испепеленное тело поэзии Блока уносится в ночи метелью»,²⁸ поэтому и выписки теперь продолжают лишь по рубрикам: «Вода», «Снег», «Ветер», «Метель», при этом опять же выборочно. Выписки же по остальным, ранее намеченным рубрикам Белый вообще не делает. Самым характерным в этом плане становится материал по циклу «Фаина», в котором отражены только выборочные цитаты по рубрикам «Огонь» и «Воздух».

Подобный переход к скрыто-дедуктивному описанию связан с тем, с чем ранее так упорно боролся Белый в своих статьях: «Умение описывать предполагает субъективную точку зрения, выдвигающую одни предметы описания и устраняющую другие; нет: описание должно начаться с последовательного описания всего того, что бросается нам в глаза в лирическом стихотворении».²⁹ По-видимому, собранный материал по первому тому и дал Белому «умение описывать», то есть привел к выработке концепции поэтического мира блоковской лирики, а дальнейшее описание превратилось в сбор материала, подтверждающего концепцию Белого. Это отражают и материалы изучения третьего тома лирики Блока, которые умещаются на одном листе. Выписки теперь беспорядочны, отрывочны, остаются только рубрики: «Месяц», «Солнце», «Небо», «Земля», «Огонь», «Вода», «Заря», а основное внимание Белый уделяет теперь лишь качественным характеристикам «стихий», прослеживая эволюцию цвета у Блока. Таким образом, индуктивный подход в описании «материала», так горячо отстаиваемый Белым, замечен лишь до выработки им концепции, после чего заменяется дедуктивным, и тогда начинается выборка материала, подтверждающего концепцию. Однако отказ от индуктивного анализа был не сменой принципов, а неявной для самого Белого непоследовательностью. Это, по-видимому, и было причиной резкой оценки рядом литературоведов-современников книги Белого «Поэзия слова», в состав которой входят статьи, выполненные по охарактеризованному выше методу. Однако не прошло незамеченным обращение к анализу поэтического мира поэта на основе художественных тек-

²⁸ Белый А. Поэзия слова, с. 120.

²⁹ Белый А. Символизм, с. 612.

стов, отмечена была и важность того конкретного материала, который собрал Белый.³⁰ Взгляды Белого оказали заметное влияние на Р. Иванова-Разумника и К. Чуковского, которые вслед за Белым считали, что каждому поэту свойствен особый подход к изображению природных стихий, дающий возможность различать характер их творчества.³¹ Но постепенно эти работы забывались.

Как нам представляется, несмотря на то, что результаты работы Белого над изучением поэтической лексики не до конца отражают принципы, провозглашенные им, само выдвижение Белым проблем анализа поэтической лексики и размышления о его методике сыграли важную, до сих пор не оцененную роль в последующем развитии литературоведения, в рамках как формальной школы, так и других направлений.

³⁰ См.: Абрамович Н. Критические отклики. — Свобода, 1917, 9 октября; Горнфельд А. Художественное слово и научная цифра. — В кн.: его же. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924; Бобров С. Поэзия слова. — Печать и революция, 1924, № 4.

³¹ См.: Иванов-Разумник Р. А. Блок. — А. Белый. Пг., 1923, с. 9; Чуковский К. И. Книга об А. Блоке. Пб., 1922.

ПОЭЗИЯ И. АННЕНСКОГО В ЧИТАТЕЛЬСКОЙ СРЕДЕ 1910-х ГГ.

Р. Д. Тименчик

Корректное историко-литературное описание поэтики каждого из выдающихся представителей русской поэзии эпохи символизма / постсимволизма требует анализа путей и специфики читательского восприятия их творчества в пору первоначального бытования. Изучение читателя, как и традиционная реконструкция литературного процесса, должно начинаться с выделения «школ» и «направлений». Как заметил Б. В. Томашевский, «сама читательская среда неоднородна, и смена «вкусов» <...> происходит путем борьбы, побед и поражений читательских группировок, своего рода школ среди читателей, отчасти отражающих в своем распадении на лагеря борьбу школ писателей, а подчас даже группирующихся и независимо от наличных на Парнасе партий».¹

Русская культура эпохи Блока дает весьма рельефный материал для изучения читательского самосознания. Пути и формы восприятия поэтики великих современников обильно отражены массовой стихотворческой продукцией. Активный участник тогдашнего литературного движения свидетельствует об особенностях прагматики поэтического текста эпохи: «Символизм вызывает *вдохновение*. Читать стихи может лишь тот, кто ими вдохновляется. Только тогда ему, пожалуй, грозит одна величайшая опасность, под которую подпало в начале XX столетия около 500 русских молодых людей — самому начать писать стихи».² В эпоху эту значительно чаще, чем с подражательством, встречаемся мы с установкой на «портретирование» индивидуальных поэтических систем — с самоотчетом читательской рецепции. Другая черта эпохи — кооперирование читателей одной «школы», вызвавшее к жизни практику «поэззоконцертов», институт «писем к поэту» и т. д.

¹ Томашевский Б. Пушкин — читатель французских поэтов. — Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.-Пг., 1922, с. 211—212.

² Аничков Е. В. А. Блок (Рукопись). — Архив Сербской Академии наук и искусств (Белград), ф. 9259, № 30.

Движение «поэтов — читателей Анненского», ориентировавшееся на выявление и привлечение «избранных», предполагало их самоидентификацию — посвящения, эпитафии, цитатность заглавий, отсылочные реминисценции и т. п. Поэтому оно поддается локализации легче других. В настоящем сообщении мы ограничимся установлением основных моментов развития этого движения.

Поэтическое творчество Анненского при жизни его было известно сравнительно узкому кругу лиц: домочадцам, ряду знакомых, в последний год — группе литераторов, объединившихся вокруг журнала «Аполлон». Л. Я. Гуревич писала в первые траурные дни: «Как, наверное, многие из его знакомых и многие из людей, живущих в литературе, — не достала ничего им написанного: его произведения надо было доставать, отыскивать, что всегда так затруднительно и хлопотно в условиях русской жизни».³ В архиве поэта почти не сохранилось писем с откликами на сб. «Тихие песни», вышедший под псевдонимом, оставшимся еще долгое время после оглашения авторства загадкой для многих, кому книга попадала в руки. Когда в 1913 г. Е. Штерн включила под именем «Ник. Т-о» 2 стихотворения этого сборника в антологию «Современные русские лирики» (наряду с 6 стихотворениями «И. Анненского» из «Кипарисового ларца»), в печати раздался голоса о ненужности помещения «совершенно неизвестных <...> Ник. Т-о».⁴ При этом бытующее среди библиофилов представление, что Анненский был недоволен своей первой книгой, выписывал и уничтожал экземпляры и что она тогда уже считалась редкостью,⁵ в первой части неверно, а во второй неточно. Анненский дарил книгу спустя 3 года после выхода,⁶ ее можно было купить в Петербурге в начале 1912 г., несколько экземпляров было приобретено весной 1913 г., и только в начале 1914 г. у петербургских букинистов она считалась распроданной⁷ и с этого времени стала редкостью.⁸

В заметках о смерти Анненского его поэзия то вообще не

³ Рус. мысль, 1910, № 1, pag. 2, с. 163.

⁴ Вестник литературы, 1913, № 3, с. 76; ср. рецензию Ач<А. Н. Ачкасова> — Киевская мысль, 1913, № 82. На неведение составительницы указал А. И. Тиняков — Новый журнал для всех, 1913, № 9, с. 124.

⁵ Лидин В. Друзья мои — книги. М., 1966, с. 299.

⁶ См. письмо педагога К. А. Иванова к Анненскому (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 329).

⁷ Письмо А. А. Попова (Вира) Б. В. Томашевскому от 12. II. 1912 — ГБЛ, ф. 645; письмо В. М. Отроковского А. Альвингу от 6. VIII 1913 — ЦГАЛИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 31, л. 2 об.; письмо Г. И. Рыбинцева Е. Я. Архипову от 8. II. 1914 — ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 76, л. 23.

⁸ Ср. письмо Г. Г. Шпета Ф. И. Витязеву от 3. VIII 1921 с благодарностью за присылку драмы «Меланиппа-философ»: «Теперь мне из Анненского не достает только «Лаодамии» (из сб. «Северная речь») и «Тихих песен» (Ник. Т-о)» (ЦГАЛИ, ф. 106, оп. 1, ед. хр. 187, л. 12).

упоминалась⁹ (столичный поэт, например, объявлял провинциальной публике о кончине «хорошо известного в педагогическом мире тонкого знатока древнегреческой классической поэзии»),¹⁰ то сообщалось, что он издал благосклонно встреченный критикой сборник стихов «Книга отражений» (!),¹¹ то просто констатировалось, что «книги Анненского плохи».¹² Преобладали извещения первого рода, вызвавшие патетическое пророчество Чуковского: «Как будут смеяться потом те, кто поймут твои книги, <...> узнав, что когда-то, в день твоей смерти в огромной стране вспомнили только твой чин, а богатых даров поэтической души не только не приняли, но даже и не заметил никто, <...> — мой милый, мой бедный действительный статский советник».¹³

Начало пропагандированию покойного поэта было положено циклом статей в январском номере «Аполлона» 1910 г., из которых статья М. Волошина и отчасти — Вяч. Иванова обсуждали его лирику, причем Вяч. Иванов тогда не знал еще «Кипарисового ларца».¹⁴ Но рекомендации «Аполлона» в это время не были достаточно авторитетны для ведущих газетных обозревателей, определявших репутацию и сбыт поэтических сборников. Поэтому, например, С. В. Штейн¹⁵ ходатайствовал перед влиятельным А. А. Измайловым по выходе «Кипарисового ларца»: «Покойный Ин. Фед. приходился мне близким родственником — и мне очень близка судьба его стихотворений <...> Моя просьба к Вам заключается в том, чтобы Вы посвятили несколько строк прилагаемому здесь «Кипарисовому ларцу» — в вечерних «Биржевых» (подобно Вашей сегодняшней интересной статье о Тэффи), а если найдете возможным, то и в «Русском слове». Мне кажется, что книга стихов Ин. Фед., если обойти молчанием три-четыре стихотворения с модернистскими крайностями, представляет

⁹ Новое время, 1909, № 12116, декабрь.

¹⁰ Андрусов Л. Русская поэзия в 1909 г. — Крымский вестник, 1910, № 1, 1 января.

¹¹ Рус. слово, 1909, № 275.

¹² Гр. Полонский. За год. — Бодрое слово, 1910, № 1, с. 51.

¹³ Речь, 1909, № 336, 7 декабря.

¹⁴ До начала работы над статьей Вяч. Иванов не читал и «Тихих песен». В. И. Анненский-Кривич, нашедший «несколько экземпляров», послал один Вяч. Иванову 1. I. 1910 — см. его письмо от этого дня (ГБЛ, ф. 109). О резонансе мемориального номера «Аполлона» см.: Ежегодник Рукописн. отд. Пушкинского Дома на 1976 г. Л., 1978, с. 230, 245—246. Некоторые эпизоды судьбы «образа Анненского» в 1910-е гг. см.: Федоров А. В. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. — В кн.: Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959 (Биб-ка поэта), с. 16—17, 20—21, 53, 55.

¹⁵ О С. В. Штейне (1882—1955), поэте, переводчике, филологе-слависте, преподавателе Тартуск. ун-та см.: Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983, с. 117—118; Kruus, R. *Estonica'st* «Kultuurimälestistes» ja Kultuurimälestistest Eestis. — Keel ja Kirjandus, 1983, N 9, lk. 524

собой действительный и настоящий вклад в русскую лирику как совершенством стиха, так и неиспользованною новизною многих тем и настроений. Будьте добрый, дорогой Александр Алексеевич, и откликнитесь на это литературное явление, которое не должно бы пройти незамеченным в нашей печати <...> Первая книжка стихотворений И. Ф. <...>м<ожет> б<ыть> доставлена Вам мною, т. к. у меня есть еще несколько ее экземпляров».¹⁶ А. А. Измайлов исполнил просимое, но был более чем осмотрителен в оценке. В «Русском слове» он привел текст «Перебоя ритма»¹⁷ как «любопытный образчик стихотворного чудачества»,¹⁸ а в «Биржевых ведомостях» вынес приговор: «Автора прославляют в «Аполлоне». Конечно, он был недюжинный человек, но едва ли как поэт и как критик он выйдет когда-нибудь за пределы того круга, который он сам себе очертил своим мирозерцанием, своим тяготением к классической простоте и своим (да простится нам эта ересь) очень тривиальным безвкусием. У него мало выдержанных стихотворений».¹⁹ Апологетика статей «Аполлона» вызвала негативную реакцию. Это и имел в виду С. В. Штейн, заметивший в 1913 г.: «Посмертная слава его была очень непродолжительной».²⁰ Так произошло и с В. В. Гофманом (которому оставался год жизни и поэзия которого после его самоубийства тоже стала предметом некоторого культа). С Анненским он однажды беседовал, о чем сообщал А. А. Шемшурину 5 июня 1909 г.: «Был вчера в Царском Селе у Анненского (один из редакторов «Аполлона»): очень интересный старик — какой-то спесивый, важный и учености действительно изумительной и даже, применяя к собственным возможностям — непостижимой. Однако не без некоторых слабостей. Вы его знаете — он перевел всего Еврипида и написал ряд критических исследований?»²¹ Впечатление от этой встречи В. Гофман противопоставлял своему восприятию «Кипарисового ларца»: «Двойной траур облакает эту книгу. Траур по скончавшемся поэте и по всему тому ценному и исключительному, что было в Анненском и чего нет в такой же мере в его книге. Анненский принадлежал к тому типу художников, которые как люди больше себя самих — творцов. Пушкинское о ничтожности поэта «среди ничтожных мира» совершенно

¹⁶ ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 375, лл. 1—2 об.

¹⁷ Анненский И. Стихотворения и трагедии, с. 145. Ниже ссылки на это издание даны в тексте — номер страницы в скобках.

¹⁸ Измайлов А. В' прихожей Аполлона. — Рус. слово, 1910, № 168, 23 июля.

¹⁹ Бирж. ведомости, утр. вып., 1910, № 11809, 11 июля; Новое слово, 1910, № 7, с. 153.

²⁰ Сергеев <С. В. Штейн>. Возродитель античных мифов. — Варшавский дневник, 1913, № 199, 20 июля.

²¹ ГБЛ, ф. 339, к. 2, ед. хр. 13, л. 10. Имелось какое-то неизвестное нам письмо И. Анненского В. В. Гофману — см. письмо Гофмана В. И. Кривичу от 26. V. 1909 — ЦГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 68.

не подошло бы к нему. Но за это и кара: его необыкновенность, его превосходство, духовная его красота — далеко не вся в этой книге: большая часть ее умерла с ним. <...> Не только министры, бывают, вероятно, и гении «без портфеля».²² Ср. в другой статье: «И все же — настоящим творцом он не был. <...> «Кипарисовый ларец» очень интересная книга, но, читая ее, с горькой грустью думаешь, что вот и Анненский умер, и не скажешь себе, что нет, — он жив, он в этих стихах, он бессмертен...»²³

Вульгарно-социологическая критика резко напала на «друзей» поэта, которые «попытались взгромоздить его на колоссальные трагические ходули», и обыгрывая ботанические ассоциации слова «трилистник», называла поэзию Анненского «полевой кашкой».²⁴

Попытки расчленить «дух Анненского», противопоставить личность автора его тексту (как у А. Измайлова и В. Гофмана) на фоне посмертных поношений (как у Л. Войтоловского) стали завязкой драматизированного, мифологизированного коллективного «действия» — восстановления единства образа «Светлого Учителя, Поэта и русского Еврипида»: «Гераклитовский огонь ума, Еврипидова мудрость жизни и Себастиановская мука сердца — три грани — составляют единую сокровищницу личности и духа Иннокентия Федоровича («Хрусталь мой волшебен трикраты» [115]).²⁵

Впоследствии ревнители памяти Анненского не снисходили до полемики и игнорировали литературных противников, но на начальной стадии становления культа полемические истоки его очевидны. Панегирик киевского поэта Н. Г. Брандта был ответом его земляку: «Оцененный поэтическим ареопагом в туманном Питере, он <Анненский> приравнен у нас к безобидной полевой кашке. Это стыдно — ибо его стихи полны той болью, что не могут постичь заскоруждые души, созданные лишь для того, чтобы восторгаться полковыми маршами».²⁶ В статье Н. Брандта подобраны и выстроены в концептуальный ряд мотивы «Кипарисового ларца», которые можно соотнести с «жизненными мечтами Достоевского».

В том же Киеве среди студентов университета, в семинаре В. Н. Перетца по древнерусской литературе, составилась круг почитателей Анненского. Притягательность покойного поэта («не

²² Новый журнал для всех, 1910, № 21, стб. 121.

²³ Гофман В. Литературные новинки. — Утро, Харьков, 1910, № 1037, 9 мая.

²⁴ В<ойтоловский> Л. Парнаасские трофеи. — Киевская мысль, 1910, № 205, 27 июля.

²⁵ Архиппов Е. Библиография Иннокентия Анненского. М., 1914, с. 7.

²⁶ Брандт Н. Об Анненском. — Лукоморье, Киев, 1911, № 3, с. 11. О поэзии Н. Г. Брандта см.: Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., М., 1975, т. 6, с. 361—362; Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 97; Дейч А. День нынешний и день минувший. М., 1969, с. 238.

национального, и тем не менее — первостепенного») по аналогии с поэзией Тютчева определялась для них тем, что «Кипарисовый ларец» и в 1910 году был «несвоевременным».²⁷ Помимо известного в будущем филолога Б. А. Ларина, в группу адептов Анненского входили: С. А. Бугославский, писавший музыку на стихи Анненского;²⁸ М. Я. Калинович, автор стих. «Иннокентий Анненский»,²⁹ П. П. Филиппович, включивший имя Анненского в список образцовых «поэтических руководителей» для молодых поэтов;³⁰ В. М. Отроковский, рано умерший, которого особо выделяли в этом содружестве. Б. А. Ларин писал в некрологе: «Первенца молодой семьи поэтов — похоронили. И огляделись, что мало нас — его полюбивших сердцем щедрым двадцатилетним. <...> Науке — дар его — королевский. Без наследников. Был одинокий, идущий впереди».³¹ Блок и Анненский были основными поэтическими привязанностями Отроковского, и тема Анненского проходит в его переписке с Блоком.³² В стихах он разрабатывал стилистико-тематические комплексы поэзии Анненского. Приведем характерные примеры из разных стихотворений Отроковского:

«Я не сойду. Тоску луча / Завертывает мертвый кокон. / И явственной сквозит свеча / В лиловое забвенье окон.»³³

«Не жая розовым лучом, / Мерцало утро в темной хвое, / И кто-то призрачным плащом / Лелеял пламя голубое».³⁴

«Ты видишь: ни тоски, ни царства / Весне не надо голубой... / Подлей небесного лекарства / В стакан с бессонною водой».³⁵

²⁷ Ларин Б. О «Кипарисовом ларце». — Лит. мысль, 1923, № 2, с. 149.

²⁸ О С. А. Бугославском (1888—1945) см.: Бернандт Г. Б. Ямпольский И. Г. Кто писал о музыке. М., 1971, т. 1, с. 125—127; некролог, написанный Н. К. Гудзием — Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1948, т. 6. Ср. в письме В. И. Кривича А. Альвингу от 13. VIII. 1923 из Детского села об отдыхавших там С. А. Бугославском, Н. К. Гудзии, И. Н. Розанове: «Все они перебивали у меня, все они «тянут» к Анненскому» (ЦГАЛИ, ф. 21, необработ. часть).

²⁹ «У райских врат — прибрежные ступени, / Печаль не тронула их белизны, / По ним прошли все розовые тени / В безбурно-ослепительные сны. / Когда ушла последняя сирена, / Не оглянувшись с белой вышины, / Вскипела дымно-траурная пена / В сиреневых озерах тишины». Подписано: «М. К.» (Куранты. Киев, 1918, № 3, с. 4).

³⁰ П. Филиппович. Письма об украинской поэзии. — Куранты, Киев, 1918, № 1, с. 9. Павел Петрович Филиппович (1891—1937) — автор работ о поэзии Баратынского, писал стихи по-украински и по-русски, печ. под псевдонимом «П. Зорев».

³¹ Куранты, Киев, 1918, № 2, с. 12. Библиографию научных работ В. М. Отроковского см.: Семинарий русской филологии акад. В. Н. Перетца. Л., 1929, с. 56. В. М. Отроковский (1892—1918), как и Б. Ларин и П. П. Филиппович, в 1910 г. окончил Коллегию П. Галагана, в которой Анненский некогда был директором.

³² Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 319.

³³ Голос жизни, Киев, 1918, № 9—10, с. 8.

³⁴ Куранты. Киев, 1918, № 2, с. 1.

³⁵ Книга. Сб. 2. Пг. — М. — Киев, 1920, с. 51.

«И притушенной бирюзою / Расплылась звонко глубина, / И
дымно-бледною красою / Слились фонарь и желтизна».³⁶

«И прежнюю радость сближая / С своей запоздалой слезой, — / Одна я — одна и чужая — / Под этой слепой бирюзой».³⁷

В 1913 г. Отроковский и Филиппович вступили в контакт с группой московских литераторов, объединившихся вокруг издательства «Жатва» и составлявших еще более близкий к оформлению культа кружок поклонников Анненского, «единственный в своем роде, ибо подобных кружков в России вообще не водилось», по замечанию автора «Тяжелой лиры». В центре этого кружка стоял Арсений Алексеевич Смирнов («Арсений Альвинг»)³⁸. Его стихи изобилуют вариациями на темы Анненского,³⁹ а в проекте его неизданного сб. «Осенние соблазны» (1912—1923) был раздел «Кипарисовому ларцу» (вся книга посвящалась памяти Анненского).⁴⁰ Выдвигать Анненского как знамя альманах «Жатва» начал со своего 3-го выпуска — осенью 1912 г. Ушедший поэт противопоставлялся живущим. По поводу темы роковой убыли времени у Ю. Балтрушайтиса А. А. Смирнов (на сей раз под псевд. «А. Бартенев») писал: «... только один (теперь уже покойный) поэт — Иннокентий Анненский — сумел бы коснуться, может быть, еще острее и тоньше подобной темы...».⁴¹ Поэт А. И. Булдеев был еще полемичней: «После стихов Анненского, того поэта, который отпечатлел в своих словах наше раздробленное «я», мелькающее перед нами, как пестрота явлений кинематографа, мы уже мало верим в то, что Брюсов, цельный Брюсов может быть признан поэтом современности».⁴² В этом же выпуске А. Булдееву принадлежит статья «И. Ф. Анненский как поэт», где говорилось о «невольном прирожденном сходстве» с Достоевским, о преломленном сквозь Достоевского «пушкинианстве».⁴³

От А. Альвинга зачарованность Анненским перенял его друг Б. Пильняк. В рассказе «Снега» (1917) герои цитируют «Даль-

³⁶ ЦГАЛИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 31, л. 4 об.

³⁷ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 355, л. 2.

³⁸ О А. А. Смирнове (1885—1942) см.: Лавров А. В., Тименчик Р. Д. с. 62, 117.

³⁹ См. напр., «Непоправимо» — перепев «Невозможно» (158), цикл «Тоска» («Тоска осени», «Тоска сирени» и др.) (Жатва. М., 1913, кн. 4). Ср. отзыв об этом цикле С. М. Городецкого: «... цикл стихов Арсения Альвинга, любовно культивирующего в поэзии изысканные методы Иннокентия Анненского» (Гиперборей, 1913, № 6, с. 29).

⁴⁰ ЦГАЛИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 2.

⁴¹ Жатва. М., 1912, кн. 3, с. 260.

⁴² Там же, с. 244.

⁴³ Там же, с. 200. Весь выпуск «Жатвы» и эта статья были встречены сочувственной рецензией, в которой Анненский назван «утонченным, своеобразным и пленительным художником» (Путь, 1912, № 12, с. 52). Рецензия подписана: «Андрей Болконский»; возможно, принадлежит Д. С. Усову.

ние руки» (149), «Смычок и струны» (100), «О нет, не стран» (115). В «Третьей столице» лейтмотивом идет сближение Анненского и Лермонтова. В романе «Одиннадцать глав классического повествования» главный герой декламирует «Старую шарманку» (102).⁴⁴

Сотрудниками «Жатвы» были Н. Ф. Бернер, взявший эпиграфом начало стих. «Две любви» (155), художник А. Н. Выезжев, писавший Блоку о своей любви к Анненскому,⁴⁵ Б. А. Лавренев, у которого был сонет «Памяти И. Анненского»,⁴⁶ В. Г. Сахновский, известный впоследствии советский режиссер, который приобрел пietet к Анненскому, по-видимому, по «домашней» линии — дружа с некоторыми из родственников поэта. В 1914 г. он посвятил Анненскому критику статью «Пропущенная годовщина»,⁴⁷ но работа о всем творчестве поэта, задуманная Сахновским осенью 1916 г., по-видимому, написана не была.⁴⁸ К этому кружку присоединился живший тогда во Владикавказе Е. Я. Архиппов, «рукописный поэт», составитель библиографии Анненского, выпущенной изд-вом «Жатва» в 1914 г., автор статей об Анненском.⁴⁹ В этом содружестве он выступал в роли как бы эксперта по верности заветам Учителя. Так, он писал в 1913 г. А. Альвингу по поводу его стих. «Зачем»: «... Но так, чтоб по маленьким строчкам почувствовать горькое Вдруг», — в этой фразе сжато явлен весь «Иннокентиев метод», метод к передаче хрупкости обновляющей, метод подведения к краю <...> (т. е. хрупкой сущности души и явлений)». ⁵⁰ Тем не менее, в 1916 г. он курьезным образом не распознал авторство Анненского в при-

⁴⁴ Пильняк Б. Старый дом. М.-Л., 1930, с. 134, 139—140; Альманах писателей «Круг». М.-П., 1923, № 1, с. 207, 238, 240; ЦГАЛИ, ф. 613, оп. 5, ед. хр. 15, л. 25—26.

⁴⁵ Стихи Н. Бернера см.: Жатва. М., 1914, кн. 5. Об О. А. Н. Выезжеве (1865—1918) см.: Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 319; Художники народов СССР. М., 1972, т. 2, с. 364.

⁴⁶ «Земную жизнь господним балаганом / Ты мнил, певец кошунственных баллад, / Но неба зов торжественным органом / Тебя призвал сквозь смех арлекинад <...> И видели убитые неожиданным / Тяжелый катафалк и скорби маскарад <...>» — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 2, ед. хр. 11. В сонете использованы мотивы «Баллады» (118), вообще часто цитировавшейся и варьировавшейся. См. о влиянии Анненского на Б. А. Лавренева: П. Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1971, с. 366.

⁴⁷ Голос Москвы, 1914, № 300, 31 декабря.

⁴⁸ См. письма О. П. Хмара-Барщевской к В. Г. Сахновскому — Музей МХАТ, № 8596.

⁴⁹ См. о его вкладе в изучение творчества Анненского: Лавров А. В., Тименик Р. Д., с. 62, 117. Помимо опубликованных работ ему принадлежали сочинения о «Лаодамин» и «Фамире-кифарэде». Ср. также его «Мессу по Анненскому», присланную им. В. И. Кривичу — ЦГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 57.

⁵⁰ ЦГАЛИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 11, л. 4. О «методе боли как мировосприятия» у Анненского ср.: Е. Архиппов. Миртовый венец. М., 1915, с. 81.

сланной ему А. Альвингом «Лире часов» (181) и, сочтя ее опусом адресата, подверг придирчивой критике.⁵¹ Тема Анненского про- низывала переписку Е. Я. Архиппова с поэтом Г. И. Рыбинце- вым, который писал в «Послании Е. Архиппову»: «Нам день ноябрьский — смерти жало, / И тридцать — вешнее число. / У Царскосельского вокзала / Он уронил свое крыло».⁵²

Наконец, с кругом «Жатвы» был связан поэт, переводчик, лингвист, литературовед Д. С. Усов.⁵³ По его окончательно сфор- мировавшейся к середине 1920-х гг. концепции, Анненский был одним из русских «проклятых поэтов». Для таковых характерны: 1) глубина и трагизм творчества, 2) известная немощность в ли- тературном проявлении, 3) пребывание в изысканном кругу поэтов для немногих. В России эту линию представляли К. Слу- чевский, Анненский, Черубина де Габриак (Е. И. Дмитриева- Васильева), А. В. Звенигородский, В. А. Комаровский, И. Эрен- бург, А. К. Лозина-Лозинский, А. Альвинг.⁵⁴ Схема Д. С. Усова демонстрирует типичный конструкт русского читательского соз- нания 1910-х гг. — то, что на языке эпохи называлось «подзем- ный классик».⁵⁵ С этой читательской тенденцией связан и науч- ный интерес к «канонизации младшей линии».

Вторым равным А. Альвингу по влиятельности в среде моло- дых московских литераторов пропагандистом Анненского был в 1912—13 гг. Сергей Бобров.⁵⁶ Суммирование прозелитизма их обоих привело к тому, что — по, может быть, несколько преуве- личенному впечатлению П. Н. Зайцева — «Кипарисовый ларец» был тогда на столе у каждого из молодых поэтов».⁵⁷

В сфере литературного воздействия С. П. Боброва находился в обсуждаемые годы Б. Пастернак. Сам он ассоциировал первое знакомство со стихами Анненского с К. Г. Локсом, который пока- зал их «по признакам родства, которое он установил между моими писаниями и блужданиями, — как пишет Пастернак, —

⁵¹ ЦГАЛИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 11, л. 84.

⁵² Там же, л. 42. В двух поэтических сборниках Г. И. Рыбинцева, выпу- щенных в 1913—14 гг., критика усматривала подражание Блоку (см. рецен- зию Ф. Маслова <В. Ф. Ходасевича> — *Новь*, 1914, № 46; С. П. Бобров отозвался о нем как «добросовестно пережевывающем модернистов» — *Совре- менник*, 1914, № 13—15, с. 298). Явные перепевы Анненского возникли у него немного позднее — см., напр., его стих. «Белая сирень» («В кругу рассчитан- ных часов...») (*Курортное эхо*, Пятигорск, 1916, № 1, 4 апреля). Ср. вторую строфу стих. «Девиз Таинственной похож...» (65).

⁵³ См. о нем: Лавров А. В., Тименчик Р. Д., с. 123—124.

⁵⁴ ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 114.

⁵⁵ Так называли Барбе д'Оревилли.

⁵⁶ В 1913 г. в статье об А. Рембо он с некоторым вызовом употребил конструкцию: «Один из выдающихся современных поэтов <...> это И. Ан- ненский» (*Русская мысль*, 1913, № 10, pag. 3, с. 154).

⁵⁷ Зайцев П. Н. Воспоминания. 1962 (частное собрание; сообщено Н. М. Иванниковой).

и замечательным поэтом, мне тогда неизвестным».⁵⁸ На Анненского как на источник поэтики «Близнеца в тучах» указывал И. Зданевич, а в феврале 1917 г. соратник по «Центрифуге» И. А. Аксенов писал Боброву о сборнике Пастернака «Поверх барьеров»: «Жаль вообще присутствия чесоточного клеща Анненского...»⁵⁹ В 1935 г. в разговоре с Ахматовой Пастернак «категорически утверждал, что Анненский сыграл большую роль в его творчестве».⁶⁰ Слова Пастернака из частного письма «Первым был Брюсов, Анненский не был первым» М. Цветаева истолковывала так: «Да, несравненный поэт, вы правы: единственный не бывает первым. <...> Первый — условность, зависимость, в линии. Единственный — вне. У неповторимого нет второго. Два рода поэзии. Общее дело, творимое порознь (Творчество уединенных, Анненский). Частное дело, творимое совместно (Кружковщина. Брюсовский Институт)».⁶¹

С. Бобров склонен был выискивать влияние Анненского у литературных соседей — кубофутуристов и эгофутуристов.⁶² Он указал на «большое влияние Анненского» в стих. Маяковского «Несколько слов о себе самом».⁶³ По этому вопросу — о притяжении и отталкивании раннего Маяковского по отношению к поэтике Анненского, — подробно рассмотренному Н. И. Харджиевым,⁶⁴ можно добывать, что уничижительные высказывания Маяковского об Анненском в 1920-е гг.,⁶⁵ как и в других случаях (напри-

⁵⁸ Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982, с. 436.

⁵⁹ Спасский С. Маяковский и его спутники. Л., 1940, с. 19; ЦГАЛИ, ф. 2554, оп. 2. Образ «чесоточного клеща» И. А. Аксенов позаимствовал у своего любимого Лотреамона.

⁶⁰ Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978, с. 417. О влиянии Анненского на Пастернака см.: Благый Д. Анненский И. — Лит. энциклопедия. М., 1929, т. 1, стб. 166; Тренин В. В., Харджиев Н. И. О Борисе Пастернаке (1932).

⁶¹ Воля России, 1923, № 9—10, с. 50. Эпиграфом к пьесе «Конец Казановы» Цветаева взяла стих «Но люблю я одно: невозможно» (158).

⁶² Бобров С. Русская поэзия в 1914 г. — Современник, 1915, № 1, с. 222. По-видимому, Боброву принадлежит неподписанный отзыв о стихах Д. А. Крюкова: «... всего было бы отрадней, если бы он покинул вовсе струны модернистов — Блока, Анненского, в особенности» (Второй сборник Центрифуги. М., 1916, стб. 95). К этому времени Бобров, очевидно, разочаровался в Анненском. Равнодушие к Анненскому ощутимо и в его позднейшей рецензии на изданные в 1923 г. «Посмертные стихи» Анненского — Печать и революция, 1923, № 3, с. 262—263.

⁶³ Развороченные черепа (Эгофутуристы. IX). Спб., 1913, с. 7.

⁶⁴ Тренин В. В., Харджиев Н. И. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 197—200.

⁶⁵ Ср. фразу, сказанную им Д. Алтаузену (в передаче М. А. Светлова): «Начитаетесь вы этих Иннокентиев и Каролин, до чего же вам скучно жить станет!» (Встречи с прошлым. Вып. 1. М., 1970, с. 359). Руку Маяковского можно предположить в левовской «Полемсмеси», подписанной: «Коллектив». Здесь осмеивается рецензия С. Боброва на «Посмертные стихи», и по поводу строк

Что надо, безумная сказка,
От этого сердца тебе (210),

мер, с Ахматовой), степенью своей язвительности указывают на силу былого увлечения.

У молодых петербургских писателей к концу 1912 г., как и у московских, престижность соучастия в эзотерическом культе еще смешивалась с чаением всероссийской славы Анненского. «Пусть его не знает массовый читатель, пусть еще не цитирует его стихов <...> Слава Учителю!», — писал П. Н. Медведев.⁶⁶ И если к собственному массовому читателю стихи Анненского не пробились (за исключением стих. «Среди миров» [165], декламировавшегося В. В. Максимовым, затем распевавшегося А. Н. Вертинским⁶⁷ и впоследствии фольклоризировавшегося),⁶⁸ то в петербургской поэтической среде на протяжении 1913 г. некоторая мода «на Анненского» возникла, — благодаря, по-видимому, статьям, выступлениям, эпиграфам, посвящениям и т. п. акмеистов,⁶⁹ популярности Ахматовой — «ученицы Анненского».⁷⁰ И Д. А. Крючков имел известные основания записывать 4 января 1914 г.: «Анненский — лирик, поэт глубины изумительной, настроений тонких, благоуханных, улетающих, давно принят сердцами; во многих прекрасных кельях чистых душ горят перед его ликом неугасимые лампы благодарной памяти и благоговейного преклонения».⁷¹ Еще раз подчеркнем, что речь идет о поколении родившихся в 1880—1890-е гг. Когда 18 апреля 1914 г. А. А. Гизетти читал доклад об Анненском «Поэт мировой дисгармонии» во Всероссийском Литературном Обществе, состоявшем, в основном, из более старших по возрасту литераторов, желающих выступать в прениях не оказалось.⁷²

Пристальный интерес к Анненскому возник у двух молодых поэтов и критиков, находившихся в 1912—1914 гг. под несомненным влиянием царскосельского поэта В. А. Комаровского,⁷³ —

о которых Бобров писал, что «такое вот становится как-то значительным», сделано «коллективом» замечание: «Особенно значительно «такое вот» по нашему станет, если исполнять его под гитару, на мотив «Зачем ты, безумная, губишь» (Леф, 1923, № 3, с. 38). Как известно, подобный прием дискредитации чужого текста часто применялся в полемике именно Маяковским.

⁶⁶ Против течения, 1912, № 8(60), 8 декабря.

⁶⁷ Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. М., 1958, с. 329—330.

⁶⁸ Ср. например: Первенцев В. Зимник. — Новый мир, 1978, № 6, с. 22.

⁶⁹ См. подробнее: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. III. — Russian Literature, 1981, IX, pp. 175—189.

⁷⁰ Шершеневич В. Футуризм без маски. М., 1913, с. 38.

⁷¹ Очарованный странник, 1914, № 3, с. 12. На страницах этого эгофутуристского журнала Анненского попеременно прославляли Д. А. Крючков и В. Р. Ховин. Предполагались и публикации статей Е. Я. Архиппова (ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 81).

⁷² Воскресная вечерняя газета, 1914, № 113, 20 апреля.

⁷³ Д. Святополк-Мирский считал, что Комаровский может быть отнесен к «школе Анненского», вернее, к «тому подпольному эксцентрическому течению, к которому принадлежит Анненский» (Звено, 1924, № 86, 22 сентября). Ср. отсылку (сноску!) к стихам Анненского в одном из стихотворений Комаровского. — Комаровский В. Первая пристань. Спб., 1913, с. 35.

Д. П. Святополк-Мирского и Н. Н. Пунина. Первый из них, впоследствии известный советский критик, писал десятилетие спустя: «Слава Анненского почти кружковая, но в узком кругу петербуржцев оценка его очень высока. Не следует ожидать, что он когда-нибудь будет популярен: он безусловно несвоевременен, он устарел раньше, чем стал известен. Но поэтическое творчество вневременно: и как бы «ненужен» для нашего времени ни был Анненский, надо признать высокую абсолютную ценность его поэзии».⁷⁴ Опыт читательского переживания поэзии Анненского определил многие последующие суждения Д. Святополк-Мирского как критика: так, соединения мотива смерти с мотивом физического бессилия у Анненского, придающее чувству смерти исторический, а не только онтологический характер, стало для него интерпретационной аналогией по отношению к творчеству Т. С. Элиота.⁷⁵ Н. Н. Пунин посвятил Анненскому специальную статью в «Аполлоне».⁷⁶ Возможно, под влиянием Н. Н. Пунина возник интерес к Анненскому у художника Л. А. Бруни, выполнившего иллюстрации к «Фамире-кифарэду»⁷⁷ (здесь можно предположить, впрочем, и влияние близкого к Л. А. Бруни поэта М. А. Зенкевича).⁷⁸

Мимовольные перепевы из Анненского в годы войны все чаще встречаются в стихах молодых петербуржцев. Вот один из многих примеров — стих. В. Аренс «Ночь»: «Что затопляло солнце днем Страстями, гневом и борьбою И злобным жертвенным огнем, То ночь взяла себе без бою».⁷⁹ Ср. «Еще один» (78).⁸⁰ Но любопытней другое — эпитафии из Анненского начинают брать дебютанты, еще не научившиеся воспроизводить стилистику Анненского,

⁷⁴ Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. П., 1924, с. 195.

⁷⁵ Версты, 1927, № 2, с. 252.

⁷⁶ Н. Пунин. Проблема жизни в поэзии И. Ф. Анненского. — Аполлон, 1914, № 10, с. 47—50. Анонсировавшаяся на протяжении нескольких месяцев в середине 1914 г. статья «Н. Николаева» об Анненском (см.: Е. Архиппов. Библиография..., с. 34), по-видимому, и есть статья Н. Н. Пунина. Воспоминания его об Анненском см.: А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик, с. 120, 132.

⁷⁷ В. Ракитин. Л. А. Бруни. М., 1970, с. 117.

⁷⁸ Ср. «Сумрак аметистов» Зенкевича с эпитафией из «Аметистов» (110) (М. Зенкевич. Дикая порфира. СПб., 1912, с. 80). Его неопубликованное стих. «Волы» имело эпитафией два заключительных стиха из «То и Это» (114) (ИРЛИ, ф. 123, оп. 1, ед. хр. 382, л. 11). О «тонах Анненского» в мировосприятии Зенкевича писал Д. С. Усов (Саррабис, Саратов, 1921, № 3, с. 11).

⁷⁹ Современник, 1915, № 5, с. 7.

⁸⁰ Это стихотворение Анненского вызвало множество стихотворных рефлексов, в том числе «Качает ветер тоненькие прутья...» О. Мандельштама (1911). Интонации его ощутимы в «Ночи» В. В. Бородаевского. Бородаевский В. Уединенный дол. М., 1914, с. 127). Их ощущал, по-видимому, и сам автор, процитировавший в эпитафии «Мой стих» (188) и таким образом давший апологию своей переимчивости отсылкой к формуле этого стихотворения Анненского: «Мой стих <...> — ничей».

пусть даже в самом подражательном виде. Так происходит с М. Е. Левберг,⁸¹ поставившей эпиграфом к своей книге первую строфу стих. «Свечку внесли» (98) или с А. Биленкиным, озаглавившим раздел своего сборника⁸² «Дымные кольца» с эпиграфом в виде первого двуступия последней строфы «Офорта» (132). Все это — симптомы все расширяющейся моды на эмфатическое употребление имени Анненского. Симптомами и стимулами укоренения моды была и стихотворная декларация Р. Ивнева «Как мне хотелось бы внезапно умереть, Как Анненский у Царскосельского вокзала...»,⁸³ и многозначительная фраза поэта А. А. Конге, сказанная им Иннокентию Оксенову, — о том, что у последнего «уж очень талантливое имя»,⁸⁴ и пародия обличителя петербургской стихомании В. И. Стенича на стих. «То было на Валлен-коски» (104) — «Бывают такие миги, Когда не жаль и малых овец...».⁸⁵

Тема Анненского в значительной степени объединяла участников оформившегося окончательно в 1916 г. Кружка поэтов, в состав которого вошли активные сотрудники Пушкинского семинария С. А. Венгерова и слушательницы Высших женских курсов. Здесь следует назвать писавших впоследствии об Анненском будущего видного медиевиста Е. М. Винавера,⁸⁶ будущего литературоведа Е. Р. Малкину,⁸⁷ а также А. Михайлова, автора стихотворения «Похоронные дроги. Памяти И. Ф. Анненского».⁸⁸ С деятельностью Кружка прямо был связан поэт и литературовед М. О. Лопатто (избравший пример из Анненского для рассмотрения одной из форм эпитета),⁸⁹ и отдаленно — Ю. Н. Тынянов, среди литературных предпочтений которого Анненский занимал

⁸¹ М. Левберг. Лукавый странник. Пг., 1915, с. 2. Д. И. Выгодский находил в этой книжке влияние Блока и Ахматовой (Новый журнал для всех, 1916, № 1, с. 64). Эта строфа Анненского неоднократно встречается в эпиграфах, — например, к рассказу В. А. Кадашева «Девушка в венке из сирени» (Донская волна, 1918, № 28, с. 11). Ср. характеристику поэзии Анненского в его кн.: Амфитеатров-Кадашев В. Очерки истории русской литературы. Прага, 1922, с. 259).

⁸² Биленкин А. Роза во льду. Пг., 1916. В этой книге было очевидное влияние Блока. (Айхенвальд Ю. Литературные наброски. — Речь, 1916, № 112, 25 апреля), и не случайно автор ее послал Блоку (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 487).

⁸³ Ср. замечание Г. А. Шенгели: «Целая школа поэтов собралась вокруг трилистников Анненского: Ахматова, Адамович, Мандельштам, Ивнев...» (Одесские новости, 1919, № 11084, 22 декабря).

⁸⁴ Оксенов И. А. Литературные воспоминания (частное собрание; сообщено Т. Л. Никольской).

⁸⁵ Эренбург И. Собр. соч. в 9-ти т. М., 1966, т. 8, с. 241.

⁸⁶ Винавер Е. Пленник вещей. — Звено, 1923, № 10, 9 апреля.

⁸⁷ Малкина Е. И. Анненский. — Лит. современник, 1940, № 5—6, с. 210—213.

⁸⁸ Рудин, 1916, № 4, с. 13.

⁸⁹ Лопатто М. Повести Пушкина. Опыт введения в теорию прозы. — Пушкинист. III. Пг., 1918, с. 40.

видное место.⁹⁰ Два члена Кружка поэтов с этого времени на долгие последующие годы возложили на себя миссию популяризации Анненского: В. А. Рождественский и Н. А. Оцуп. Первый из них, тогда же написавший стихотворение «Иннокентий Анненский»,⁹¹ пародировался в сочиненном в Кружке «Попурри из В. Рождественского», травестирующем, по-видимому, «Сиреневую мглу» (97): «В затуманенной улыбке фонаря, Иннокентий, лишь тебя боготворя, <...> Иннокентий, Иннокентий, я горю. Душу в образе печали сотворю»⁹² (ср. в позднейшей пародии Е. Геркена: «Ключ мне райской лиры Анненским вручен»)⁹³. Влияние Анненского на его стихи неоднократно отмечалось критикой.⁹⁴ Н. А. Оцуп, царскосел, как и В. Рождественский, вспоминал о своих юношеских годах: «Как поэта любил тогда и до сих пор И. Ф. Анненского. Так и не узнал его лично, хотя в доме Хмара-Барщевских, моих лучших друзей гимназического времени, был подлинный культ поэта».⁹⁵ Почитание памяти Анненского, возможно, складывалось у Н. А. Оцуа и под влиянием старшего брата — А. А. Оцуа (Сергея Горного), также выпускника Царскосельской гимназии, автора одного из некрологов Анненскому.⁹⁶ Об Анненском Н. А. Оцуп писал впоследствии в ряде статей, а в его романе «Беатриче в аду» (1939) герои трижды по разным поводам цитируют и обсуждают стихи из «Кипарисового ларца».

В эти же литературные сезоны связал свою деятельность с проблемой поэтического наследия Анненского эпизодический участник 1-го Цеха поэтов (1911—1914) и один из инициаторов 2-го (1916—1917) Г. В. Адамович. Вопрос о традиции Анненского встал в критике при обсуждении сборника Г. В. Адамовича «Облака».⁹⁷

⁹⁰ См. воспоминания Н. К. Чуковского в кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966, с. 147.

⁹¹ «<...> С утра здесь кадили и пели. Всего же спокойнее Сам, Застывший на свежей постели Зачем-то лицом к образам. Быть может, он думает: «КТО же Накроет меня простыней И ландыш январский положит На грудь задрожавшей рукой?» (ГБЛ, ф. 245, к. 11, ед. хр. 50, л. 6 об.).

⁹² Там же, л. 7.

⁹³ Записки Передвижного театра, 1923, № 66, с. 4.

⁹⁴ Например, о его стихотворении «В детском сквере» (Арион. П., 1918, с. 47) автор «Огненного столпа» заметил, что оно «напоминает сразу несколько вещей Анненского» (Жизнь искусства, 1918, № 4, 1 ноября). По-видимому, речь идет прежде всего об «Одуванчиках» (101). Ср. также: Лавров А. В., Тименчик Р. Д., с. 62, 77, 117, 132).

⁹⁵ Новая русская книга, 1922, № 11—12, с. 43. Этому признанию несколько противоречит описание встречи с поэтом в позднейших мемуарах Н. Оцуа. О Н. А. Оцуе см.: Литературное наследство, т. 92, кн. 3, с. 567.

⁹⁶ Бирж. ведомости, веч. вып., 1909, № 11447, 3 декабря.

⁹⁷ О влиянии Анненского писали В. М. Жирмунский (Бирж. ведомости, утр. вып., 1916, № 15861, 14 октября), В. Ф. Ходасевич (Утро России, 1916, № 65, 5 марта) и др.

Постановка «Фамиры-кифарэда» в Камерном театре в ноябре 1916 г. обратила внимание сравнительно широкой публики на поэзию Анненского — стихи его стали читать и перечитывать в поисках сокрытого смысла квази-античной трагедии.⁹⁸ Газетные критики нашли тему в судьбе «тонкого, печального, прекрасного, но мало популярного, мало известного поэта, поистине «поэта для немногих»».⁹⁹ Еще более усилила интерес к автору «Кипарисового ларца» речь К. Д. Бальмонта «Поэт внутренней музыки», произнесенная перед спектаклем 30 ноября 1916 г., в семилетнюю годовщину смерти поэта.¹⁰⁰ В этой речи Анненский сближался со Скрябиным по «родству доеягновения» и «направлению духовного взгляда».

Наконец, имя Анненского в недвусмысленно-уважительном контексте было сообщено публике со страниц «Нового времени». 14 января 1917 г. В. В. Розанов опубликовал здесь письмо к нему родственницы поэта О. П. Хмара-Барщевской, содержащее упреки в адрес Ф. Ф. Зелинского за поправки в изданных под его редакцией переводах Анненского из Еврипида, а 22 января она уже писала в издательство Сабашниковых: «Я получила уже ряд коллективных и одиночных писем от лично мне неизвестных читателей таланта покойного поэта».¹⁰¹

Этим напряжением читательского интереса к поэту (книги которого приобрести уже стало затруднительно)¹⁰² завершается первый этап посмертной судьбы Анненского.¹⁰³

В первое семилетие после ухода поэта определились некоторые основные черты бытования его творений: — читательское поведение сочетает подчеркивание «уединенности» творчества поэта с тягой к кружковому переживанию его произведений;¹⁰⁴

⁹⁸ Игнатов И. Камерный театр. — Рус. ведомости, 1916, № 260, 10 ноября.

⁹⁹ Джонсон И. <И. В. Иванов>. Московские письма. — Театр и искусство, 1916, № 47, с. 950. Ср.: С. К. Через немногих — ко всем. — Московские ведомости, 1916, № 258, 8 ноября. Ср. также: «... до сих пор еще несправедливо остается писателем для слишком немногих» (Эфрос Н. Фамира-кифарэд. — Речь, 1916, № 312, 12 ноября).

¹⁰⁰ Утро России, 1916, № 337, 3 декабря.

¹⁰¹ ГБЛ, ф. 261, к. 6, ед. хр. 98.

¹⁰² Ср. письмо поэта и актера (впоследствии — известного чтеца) В. С. Чернявского В. И. Кривичу с просьбой дать ему на прочтение сочинения Анненского, «которые нигде не продаются» (ЦГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 106, л. 1).

¹⁰³ Этот интерес тогда же, в начале 1917 г. был учтен издателями (Тименчик Р. Д. О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец». — Вопр. лит., 1978, № 8, с. 310), но целый ряд проектов так и остался нереализованным.

¹⁰⁴ Мемуарист называет обсуждение стихов Анненского как типичную примету московского литературного кружка середины 1910-х гг. (Спасский С. Маяковский и его спутники, 40).

— звание «поклонника Анненского» санкционирует «дневниковую» поэзию и дает мотивировку известному несовершенству писаний;¹⁰⁵

— читатели рекрутируются в значительной степени в среде профессионалов-филологов; однако причины и любопытные следствия этого явления есть смысл рассматривать в связи с последующими перипетиями читательской судьбы поэзии Анненского, которые требуют самостоятельного изложения.

¹⁰⁵ Это заметил Вяч. Иванов, когда писал в 1916 г.: «... Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать обиду на жизнь души хрупкие и надломленные <...> Их магически пленяет изысканный стиль и стих Анненского <...>» (Иванов В. Борозды и межи. М., 1916, с. 311; этот пассаж был вставлен Вяч. Ивановым при переиздании его статьи об Анненском 1910 г.).

РАЗВИТИЕ МЕТАФОР В «ГРИФЕЛЬНОЙ ОДЕ» МАНДЕЛЬШТАМА

(От черновых вариантов к окончательному тексту)

И. М. Семенко

В «Разговоре о Данте» Мандельштам писал: «Черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей... сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения».¹ Сохранившиеся черновики «Грифельной оды» дают возможность проследить ход работы, последовательность вариантов, сделать некоторые наблюдения над поэтикой Мандельштама. Как известно, импульсом для создания «Грифельной оды» послужило восьмистишие Державина «На тленность», записанное на грифельной доске за несколько дней до смерти. Автор «Грифельной оды» в сложных, разнообразных вариациях развивает темы разрушающей воды (реки), забвенья, творчества, прихотливо сочетая их с темами грифельной доски и записи, сделанной на доске Державиным. Размер (Я4) и строфика (восьмистишия) специфичны для державинской оды.

1-я строфа окончательного текста «Грифельной оды» («Звезда с звездой — могучий стык...») включает еще одну литературную ассоциацию — со стих. «Выхожу один я на дорогу». Лермонтовские ассоциации в окончательном тексте гораздо более явственны, чем державинские, а державинские зафиксированы, в сущности, лишь в названии «Грифельной оды» и требуют рас-

¹ Здесь рассматриваются три авторские редакции «Грифельной оды». Две — черновые (А и В), третья — беловая с правкой (С). Черновая редакция (А) была начата раньше (В) и сохранилась, возможно, не полностью. Вероятно, существовали более ранние наброски, во всяком случае, первых строф. Местами черновой текст крайне неразборчив. Автограф С — наиболее поздняя перебеленная, с правкой, промежуточная редакция, состоящая из 9 строф, а не из 8, как в последней редакции. Окончательным, вслед за Н. И. Харджиевым, считаем текст из «Стихотворений» (1928) с авторской правкой 1937 г. (См.: Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974, с. 135—137). Часть черновых текстов с ошибками и вне последовательности воспроизведена Дж. Бейнс (см.: Scavonic papers. New Series. Vol. V. Oxford, 1979).

Приводим текст варианта В (по автографу):

1.

мгновенной.

Ликей —

2.

 $\langle 3. \rangle$

обрызган,

<4.>

«голубка»,

<5.>

прямой.

корабельщик,

ДУШОЙ.

ЫШЫК.

6.

И я теперь учу язык,
Который клеткота короче,
И я ловлю могучий стык
Видений дня, видений ночи,
И никому нельзя сказать,
Еще не время, после, после,
Какая мука выжимать
Чужих гармоний водоросли.³

³ Названия нет. Это не значит, что его не было: название могло не быть написано в рабочем черновике. Нумерация строф 1, 2, 6 — авторская. Четверостишие «Мы только с голоса поймем... черствеет голос» автором помечено: 4а. Знаки препинания — как в авторской пунктуации строф, вошедших в окончательный текст. — *И. С.*

Строфа 1, в окончательном тексте 2

В одном из самых ранних вариантов начала «Грифельной оды», в группе автографов А, державинская тема заявлена прямо. 1-е четверостишие (слева) совпадает с окончательным текстом, второе (справа) — сильно отличается. Наибольшее количество вариантов вообще относится ко 2-м четверостишиям строф, — от них зависело развитие темы 1-х четверостиший и конкретизация метафорических образов.

Мы стоя спим в густой ночи	И не запишет патриарх
Под теплой шапкою овечьей.	На мягкой сланцевой дощечке
Обратно в крепь родник	Не этот сдвиг, не этот страх,
журчит	Читай: кремневых гор осечка.

Цепочкой пеночкой и речью.

2-е четверостишие открыто ведет к Державину; тема решается отрицательно: «не запишет патриарх». Это по-своему согласуется с метафорами застоя, пассивности, движения вспять в 1-м четверостишии. Возможно, ассоциации с Лермонтовым заявлены эпитетом «кремневых», но, возможно, их еще не было. «Кремневых» по семантике и фонетике (что важно для Мандельштама) связано с «крепь». Контрастна семантическая пара кремень—сланец (фонетически связаны и слова «цепочкой», «пеночкой»).

В «Грифельной оде» построен некий самодостаточный мир; меньше чем в других стихах Мандельштам использует образы своей предшествующей поэзии, но все же, особенно в начале работы, использует. Первые 2 стиха продолжают мотив сна и метафору «шапки» из стих. «Я не знаю, с каких пор...», 1922, («шапка воздуха»). «Родник» как метафора поэзии, речи уже был в стих. «Чуть мерцает призрачная сцена...» («чужеземных арф родник»).

1-е четверостишие без изменений вошло в окончательную редакцию, переместившись в строфу II, и без изменений повторялось в 9 последовательных вариантах строфы 1 в рассматриваемой первоначальной редакции. 2-е четверостишие подвергалось изменениям 15 раз, разнообразно варьируя геологические метафоры. «Не этот сдвиг, не этот страх» — заменено на «ступенька сдвиг, ступенька страх». Затем был убран «патриарх», и вместо этой приметы державинской темы введена другая — «речка» (у Державина — «река»). Метафора реки Мандельштамом оживляется, реализуется; появляется также «земля»; пространство от варианта к варианту приобретает все более развитые геологические и природные признаки «виноградного» горного, пастушьего края, подвергшегося геологическим «сдвигам», «осечкам»:

Земля сбегается в слезах
Отвсюду к виноградной речке
И всюду сдвиг, и всюду страх,
Читай: кремневых гор осечка.

«И всюду сдвиг, и всюду страх» заменено на «Ей нужен сдвиг, ей нужен страх». Итак, выпали (временно) звенья «патриарх» и «запись»; «запись», сделанная рукой человека на доске (с чего всё начиналось), преобразается в метафорическую геологическую запись земных сдвигов и катастроф в напластованиях земли.

И на слоистых⁴ берегах
Холодной виноградной речки
Записан сдвиг, записан страх,
Читай: кремневых гор осечка.

Далее разветвляется пастушья метафора. Она имеет в основе образ патриарха-Державина, но всё дальше отходит от прототипа — путем метафоризации метафор:

И виноградным молоком
На мягкой грифельной дощечке
Записан сдвиг

Другой вариант:

И трех⁵ овчарок патриарх
Стоит на виноградной речке

В новом варианте к этим метафорам подключается еще одна:

И в виноградном молоке
Ручья и молний <пропуск> хочет
Кремневых гор созвать Ликей —
Учеников воды проточной!

Здесь державинская примета — «Ликей». Тема «патриарха» уже выступает косвенно — как тема «учеников» (замена сохраняется вплоть до окончательного текста). Геологические образы по-прежнему преобладают. «Вода» — трансформация державинской «реки времен», уносящей «все дела людей», ее ученики — «кремневые горы», претерпевшие (в предшествовавших вариантах) «сдвиги» и «осечки».⁶ Параллельная ассоциация ведет к расхожему выражению «вода камень точит». Дальней-

⁴ Неразборчиво. Возможно «слоеных».

⁵ Переделано из: «И спит».

⁶ Слово «осечки» употреблено и в стих. «Я буду метаться по табору улицы темной», где речь идет о волосах («прядей осечки»); быть может, возникло по аналогии с «волосы секутся» — ломаются. Последнее значение, вероятно, и актуально для «Грифельной оды».

шие варианты представляют характерный для Мандельштама прием создания новой метафоры путем соединения образов, имевших ранее (см. приведенные наброски) иной смысл. «Молоко» — оно только что было виноградное — подключается к новым рядам метафор:

Тебе ль⁷ на сланцевой* доске
Ручья и молний брат молочный,
Кремневых** гор созвать Ликей —
Учеников воды проточной!

«Ручья и молний брат молочный» — Державин, поэт, но метафора уже максимально удалась от подразумеваемого значения — типичный пример метафоризации метафоры. Отвергнутый эпитет «грифельной доске» был также ближе к державинскому стержню стихотворения. В дальнейших заменах процесс продолжается. В 1-м четверостишии строка «цепочкой, пеночкой и речью» временно заменяется на «холодной и раздельной речью» (была сделана и попытка заменить «обратно» на «студенный»). Так мотив тепла вызвал мотив холода. Качество холода придается роднику (обычный ход). «Ручей», уходящий назад, к истокам, скорее всего может быть понят широко, как судьба поэзии, но и узко — как последние державинские строки («холодная и раздельная речь»). В последних двух вариантах, с «водой» (текущей, смывающей, «проточной»), — предметами изображения оказываются две воды: «ручей» и собственно «вода», не одинаковые по значению: ручей — метафора поэзии, вода — метафора уничтожения, в том числе и уничтожения поэзии. Поэт делает попытку снять слишком усложняющее смысл различие между «родником» и «водой», сближает их значения:

Мы стоя спим в густой ночи
Под теплой шапкою овечьей.
Обратно в крепь родник журчит
Холодной и раздельной речью.

Виясь по сланцевой доске
Овечьей теплой и молочной —
Кремневых гор водить Ликей
Учеников воды проточной.

Родник (= поэзия) = (последняя запись Державина) — вьется по сланцевой доске, чтобы водить ... учеников (в такой конфигурации — не только учеников воды, но и своих учеников). Слово «водить» вызывает ассоциации с «водить стадо»; просвечивается образ стада гор, которое водит патриарх-поэт. Так разветвляются пастушеские образы, теряя свою согласованность (то же и с «доской»: она одновременно сланцевая,

⁷ Переделано из: «Зачем на»; *«грифельной»; **«свинцовых».

овечья, теплая, молочная). В безудержных переносах эпитетов узнается характерная манера Мандельштама.

Затем поэт делает попытку, сохранив 2-е четверостишие, перестроить 1-е, сближая «родник» и «воду». Роднику также придаются разрушительные функции; вводятся и совершенно новые образы:

Без шапок стоя спят одни
Колодники лесов дубовых
{Овечье небо над}⁸ <пробел> родник
Ломает зуб камней свинцовых.

Меняется на противоположную конфигурация мотивов: было «мы... спим... под шапкою»; здесь — «без шапок». «Овечья шапка» трансформировалась в «овечье небо». Сходный перенос эпитета у Мандельштама — в стих. «1 января 1924»: «и в звездах небо козье».⁹

Мотивы «лесов» и «дубов» возродятся в вариантах других строф, а «колодников» — в других стихотворениях (возможно, реалии этой метафоры — безлиственные, без «шапок», еще стоящие в живом лесу стволы). В позднейших вариантах строфы они не фигурируют. Мандельштам возвращается к прежнему ходу («Мы стоя спим...»). Но мотив «неба» сразу вызвал новый, очень важный в дальнейшем образ «вселенной»:

Мы стоя спим в густой ночи	И на слоистой ли доске
Под теплой шапкою вселенной.	Последней молнии молочной
Откуда ж грифеля почин	Кремневых гор созвать Ликей,
Для твердой записи	Учеников воды проточной?
мгновенной?	

Введение «вселенной» уточнило значение слова «мы»: это человечество, дремлющее, неразмышляющее, как бы тоже стадо («стоя спим»). Вопрос, «откуда ж грифеля почин», выделяет носителя мысли, того, кто сделал «твердую запись». Логика стиха проясняется; возвращается державинская тема. Убраны пастушеские мотивы. Нет и «родника», который в предшествовавшем варианте вился «по сланцевой доске». Тема Державина по-прежнему развивается метафорически. В ранее приводившемся варианте Державин подразумевался в строке «ручья и молний брат молочный». Теперь его образ трансформируется в

⁸ Слова зачеркнуты.

⁹ Там он имел мотивировку и внутри текста: в строфе 5 об извозчицкой полости, — обычно она была из козьего меха (ср. у Ахматовой в «Поэме без героя»: «И волочится полость козья») — говорилось: «укрывшись рыбьим мехом». Эпитет «козье» передан небу, что парадоксально согласуется с мотивом «молоком горит» (млечный путь).

«последнюю молнию». Молния эта — еще и «молочная» (эпитет из прежнего, пастушьего круга мотивов). Но поэт, возможно, остался недоволен сугубой разноречивостью метафорических «реалий» (молочная молния сзывает Ликей). В следующем варианте — не молния сзывает Ликей, а «наследник молнии молочной», но образотворческая фантазия Мандельштама делает новый виток во 2-й строке 1-го четверостишия:

мгновенной?

«Уткнувшись мирно в шерсть» — измененная автореминисценция из стих. «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» («тихонько гладить шерсть...»). В новом, «зверинном» круге ассоциаций прорисовался «волк». К «волчьим» мотивам Мандельштам вернется в позднейших стихах. Пока движение звериных метафор пресечено. В последнем варианте данной строфы в А многие метафоры остались, но в свернутом виде. Текст приобрел большую логическую ясность. Метафоры «сна», «шапки», «родника», «речи» родника убраны. Вопросительный оборот 3-й строки — «Откуда ж грифеля почин» — использован в новой 1-й строке:

МГНОВЕННОЙ.

Мотив «выкупа» (по-видимому, в значении расплаты) не подготовлен в предыдущих вариантах. Возникнув, он будет подразумеваться в других строфах, но не открыто. Приведенная строфа перебелена (с заменой «очинить» на «приучить») в В и помечена цифрой 1. В ранней редакции «Грифельной оды» эта строфа была первой.¹¹

В более позднем С и в окончательной редакции данная строфа является второй, возвращаясь в 1-м четверостишии к «Мы стоя спим»... В С 4-я строка первого четверостишия: «Холодной и раздельной речью». 2-е четверостишие сначала переписано

¹⁰ Переделано из «уткнувшись волком».

¹¹ Ее цитирует Н. И. Харджиев в комментарии к «Грифельной оде».

набело в предыдущей редакции: «На мягкой сланцевой доске»; затем вместо этого: «Здесь пишет <нрзб.> ученик» и т. д. и наконец: «Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг». 7-я и 8-я строки также заменены на окончательное: «Здесь созревает черновик¹² // Учеников воды проточной».

Известные нам рукописи не ответили на вопрос, на каком этапе работы возникла лермонтовская тема («Звезда с звездой...», «Кремнистый путь»). Возможно, кремнь возник вне литературных ассоциаций — самый крепкий камень, который точит вода. В какой-то момент он ассоциировался у поэта с лермонтовским «кремнистым путем». Рассмотренные рукописи не дают и ответа на вопрос, готовились ли в каких-то вариантах окончательные «с подковой перстень».¹³

В автографе А есть без поправок 1-е четверостишие в окончательной редакции и 2-е — в еще одной промежуточной:

На мягком сланце облаков
Молочных грифелей зарницы —
Не ученичество миров,
А бред овечьей огневицы.

Использован «мягкий сланец» из последних приведенных вариантов А; отсюда же мотивы овец, молока, молний (здесь — «зарницы»). Однако ход оказывается противоположным только что бывшему: вместо «ученичества вселенной» — «не ученичество миров». Это же и в окончательном тексте. Тема державинской записи, открыто заявленная в первых вариантах («и не запишет патриарх // На... дощечке»), в окончательном тексте трансформировалась в молочный грифельный рисунок на облаках. На этом метафоризация метафор остановилась.

Строфа 2, в окончательном тексте 3

Известны три беловые с поправками авторские ее записи (в А, В и С). В С (где 1-й строфой уже является 1-я строфа окончательной редакции) она помечена цифрой 3; в В — цифрой 2. В А ее текст совпадает с первоначально написанным в С (затем правка в С дает ее окончательный текст). В автографе В в 6-й строке: «Вода их точит, учит время»; в А, С и в окончательной редакции — «Вода их учит, точит время». Приводим вариант по АС:

¹² Сначала: «ученик». Если это не описка, то, возможно, был вариант: «Здесь созревает ученик // Учеников воды проточной».

¹³ Функционально это контрастная пара, как и кремнь с водой. Вместе с тем это именно пара — и подкова и перстень куются (ср. у Жуковского в «Светлане». — «Скуй... кольцо златое»).

Нагорный колокольный сад,
Кремней могучее слоенье,
На виноградниках стоят
Еще и церкви и селенья.

Им проповедует отвес,
Вода их учит, точит время —
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

Общая для всего замысла природная, геологическая метафора развивается здесь (и далее) в реальный горный пейзаж. Упоминание о виноградниках и саде указывает, что могут подразумеваться человеческие селения, в отличие от окончательного текста, где более явственна «архитектура природы». «Колокольный сад», возможно, надо понимать как расположенный высоко, на уровне колоколен (далее упоминаются церкви). В других образах этой строфы — отзвуки стих. «Нашедший подкову»: там безлесный воздух, т. е. воздух морской, здесь перевернутая метафора: «воздуха... лес». «Прозрачный лес» — перенос эпитета (общепринято «прозрачный воздух», в особенности в воздухе горном). Кроме того, лес на горных хребтах кажется прозрачным, сквозь него просвечивает небо. В «Нашедшем подкову»: «Воздух замешан так же густо, как земля, из него нельзя выйти, в него нельзя войти»; в «Оде» воздух «пресыщен всеми». Учитель, проповедник, научающий преходящести, непрочности всего на земле — природа («отвес»), а также «вода» и — открытым планом — «время». В А зафиксированы промежуточные наброски 2-го четверостишия:

Кому обязан я отчет
За впечатлений круг зеленых
С кремневых гор вода течет
И я кормлю тебя, звереныш.

В следующем варианте определеннее:

О, память, хищница моя
Иль кроме шуток ты звереныш
Тебе отчет обязан я
За впечатлений круг зеленых.

Строка «кому обязан я отчет...» интонационно родственна выше приведенной «какой же выкуп заплатить» и продолжает тот же ход мысли. В обоих вариантах открыто дана тема творчества, как «выкупа» — или «отчета» — за «ученичество вселенной», «зеленые впечатления». В первом из процитированных вариантов неясно, кто «звереныш» — возможно, вода; во втором мотив звереныша разветвляется, реализуется: «память» — «хищница» — «звереныш». В окончательном тексте мотив «памяти», в прямом выражении, исчезает; возвращается, в другой строфе

(5) «вода» = «звереныш» — притом «голодная» (ср. только что приведенное «я кормлю тебя»). «Кормление» в первом из приведенных вариантов связано с «отчетом»; в этих сложных метафорах имеется в виду поэтическое творчество — основная тема последующих строф.

Строфа 3, в окончательном тексте распределившаяся между 4 и 5

<пропуск>. Зрел виноград.	Как мертвый шершень возле
День бушевал, как он бушует.	сот
И вот калачиком лежат	День пестрый выметен с
Овчарок свернутые шубы.	позором
	И ночь-коршунница несет
	Ключи кремней и грифель
	кормит.

Тема впечатлений разветвлена на мотивы «дня» — трудового, пастушеского и виноградарского. Не забыты «овчарки» из прежних набросков. В картину вводится штрих горного пчеловодства. «День» сразу порождает контрастирующий образ «ночи», — очень важный и, в дальнейших вариантах, амбивалентный образ. Пока в изображение ночи — метафорической, конечно, — включаются мотивы предыдущих вариантов. Метафора хищного «звереныша» (памяти), которого должен «кормить» поэт, преобразается в метафору хищной птицы, «ночи-коршунницы», кормящей грифель (перенос значений). В основе этой двоянной метафоры — обычное представление о ночи как творческом времени. Неясным остается, что явилось импульсом для создания метафоры «ключи кремней», которые несет «ночь-коршунница». «Ключами» отворяется творческое время ночи. В окончательном тексте образы этой строфы распределились между строфами 4 и 5, а «ключи» убраны. Эпитет «пестрый» день — тютчевский.¹⁴ От Тютчева мог прийти и импульс для «коршунницы» («С поляны коршун поднялся // Высоко в небо он взвился...»). В С 2-е четверостишие поставлено на место 1-го, убрана «коршунница»:

Как мертвый шершень, из гнезда
День пестрый выметен с позором
И, крохоборствуя, вода
Ломает мел и грифель кормит.

Здесь две важные новации. «Крохоборствуя» — имеет отрицательный ореол, в отличие от высокого варианта с ночью-кор-

¹⁴ Тарановский К. Essays on Mandel'stam. Harvard Univ. Press, 1976, с. 33. Там же сопоставление с тютчевскими днем и ночью.

шунницей. С «вода ломает мел» (крошит его) семантически скреплено «крохоборствуя». Но, главное, этот текст дает существенную вариацию основной темы (творческий акт = державинская запись). Творческие функции приданы воде. Между тем основная функция воды в «Грифельной оде» — разрушительная. Акт творчества, имеющий в варианте с ночью-коршунницей торжественно-героическую окраску, приобрел отрицательный знак. Противоречие это соответствует парадоксальности главной коллизии «Грифельной оды»: творческая акция = державинская запись в себе самой — по смыслу текста содержала идею всеобщего разрушения. Вот почему оказались связаны вместе творчество (кормление грифеля мелом) и вода, которая и в оде «На тленность» и в «Грифельной оде» — метафора уничтоженья. С этим связана внутренняя противоречивость «Грифельной оды», ее амбивалентность. Еще один вариант в С возвращает к прежнему ходу темы, причем убраны «ключи», что дает окончательно:

Как мертвый шершень, возле сот,
День пестрый выметен с позором,
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.

Наглядно виден процесс удвоения метафоры. Только что возник «мел» — хоть им и кормят, но он реальный, ломающийся. Теперь мел — «горящий»; подсоединились ассоциации с ночными горящими звездами (возможен и ход по созвучию: мел — млечный путь). В автографе С уже **после** этой правки в середине слова «коршунница» поставлен жирный знак зачеркивания-соединения (характерный для рукописей Мандельштама), что дает одно прочтение: ночь-кормилица. Это — еще одна, также отвергнутая, попытка отказаться от коршунницы, — хищной, терзающей птицы, ассоциирующейся с мучительностью творчества. Совсем иное — кормилица... И снова ход мысли меняется. В следующем варианте время ночи понимается не как творческое, а, наоборот, как время забвенья (ночь не названа, но назван ее антипод — день):

Не крохоборствуя пресечь
Голодных образов кормление
И как птенца сажают в сеть
Забыть дневные впечатленья.

Сюда перешло, с отрицательным знаком, «крохоборствуя», однако уже без объясняющего «ломает мел». Сажанье «в сеть» — продолжение мотива не-кормленья грифеля (он трансформируется в «образы» и «птенца»):

Необходимо прекратить
Голодных образов кормление
С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатления.

«Доска» была ранее «сланцевой», «грифельной», «овечьей», «теплой», «слоистой».¹⁵ Новый эпитет «иконаборческая» — звуковая аналогия с «крохоборствующая» и перенос значения: стереть изображение — стереть самоё икону с доски, на которой она написана. Имеется в виду всё та же державинская грифельная доска, с записью, в какой-то мере богоборческой (в особенности для автора оды «Бог»).

Но в этом варианте — противоположные Державину моменты. На доске оказывается зафиксированным не всеобщее уничтожение, а «дневные впечатления» — впечатления мира, жизни (слово «жизнь» возникнет в вариантах последующих строф). Такое понимание творчества традиционно (как и в предшествующей строфе, где оно — «отчет // За впечатлений круг зеленых»):

И не стряхнуть с руки как сеть
Ночное грифеля кормление
Иконоборствуя стереть
С доски дневные впечатления.

Если в предыдущих вариантах — призыв прекратить творчество («Не крохоборствуя пресечь», «Необходимо прекратить...»), то здесь ход обратный — прекратить невозможно («не стряхнуть»), хотя кормление грифеля таит нечто неприятное («...как сеть»). В дальнейших строфах будут пробоваться оба решения темы: и резиньция, и установка на творчество. «Иконоборствуя» отнесено к попыткам отказаться от творчества и приобретает новый смысл безнадежной с ним борьбы. Тем самым творчество и запечатлеваемая им жизнь («дневные впечатления») получают и признак божественности. Поэт попробовал сцепить с новыми метафорами творчества (грифель-птенец-образ — их кормление или некормление) старое звено:

И не стряхнуть как сеть с руки
Ключи и грифеля кормление.

Однако этот ход с «ключами» продолжения не имел. Поэт соединяет в полную строфу варианты 2-го четверостишия:

¹⁵ См. у И. Левина о значении эпитета у Мандельштама: О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — International journal of slavic linguistics and poetics. 1969, XII.

Как мертвый шершень возле сот
 День пестрый выметен с позором
 И ночь-коршунница несет
 Ключи кремней и грифель кормит.
 И не стряхнуть как сеть с руки
 Ночное грифеля кормленье
 И крохоборствуя с доски
 Стереть дневные впечатленья.

В окончательном тексте эта строфа (вернее ее схема) — 4-я; «ключи кремней» заменены на «горящий мел». В этой паре «мел» — то, чем пишут на грифельной доске (кормят ее). «Горящий» связано с ночью (зажигаются звезды).¹⁶ Вместо крохоборства в окончательный текст возвращено иконоборство, а всему 2-му четверостишию придана форма императива. Соединение метафор «сажают в сеть» (птенца) и «стряхнуть как сеть с руки» дает окончательное: «и как птенца стряхнуть с руки». Наглядно видно, как рождаются у Мандельштама метафоры второго, третьего и n-ого порядка.

В окончательном тексте 2-го четверостишия возобладала пессимистическая трактовка темы: дневные впечатления стираются, птенец стряхивается с руки, виденья дня (жизни) становятся прозрачными.¹⁷ Все это приносит ночь. Но в 1-м четверостишии сохранено кормленье ночью грифеля, т. е. творчество. Итак, в строфе в целом имеются одновременно: кормленье грифеля (творчество), стирание дневных впечатлений и стряхиванье птенца (не-творчество). Об амбивалентности творческого времени ночи и о том, что эта амбивалентность связана со смыслом «Оды на тленность» Державина, уже говорилось (творческий, созидающий акт, но созидаемый им смысл — уничтожение).

Строфа 4 (в окончательном тексте 5)

Ее 1-е четверостишие текстуально соответствует окончательной редакции. Но для большей ясности первоначального строения строфы в целом приведем ее полностью по А:

Плод нарывал. Зрел виноград.	За виноградный этот край
День бушевал, как день	За впечатлений круг зеленых
бушует;	Меня, как хочешь, покарай,
И в бабки нежная игра,	Голодный грифель, мой
И в полдень злых овчарок	звереныш.
шубы;	

¹⁶ Сравним в переложениях из Петрарки: «ночь с горящей пряжей».

¹⁷ См. у Левина и Тарановского соображения о связи мотива прозрачности у Мандельштама со смертью.

Этот текст сначала записан и в С, с перестановкой слов («этот виноградный»). В черновом варианте — отличный от окончательного текста ход мысли. Жизнелюбие ярко выражено в 1-м и во 2-м четверостишиях. «Плод нарывал»¹⁸ — метафора созревания плодов, их разбухания; она не имеет отрицательного знака, входя в общий метафорический пейзаж. Нежность к «виноградному краю», патриархальным играм дается с более светлым, чем в окончательном тексте, колоритом (и «звереныш» — с оттенком нежности). Почти все мотивы 2-го четверостишия уже знакомы по вариантам предыдущей строфы. Новая главная мысль — готовность нести кару за яркие впечатления жизни (дня). Возможен поворот ассоциаций: карающий грифель — мучительность творчества, расплата за «день» (жизнь). «Грифель» созвучен названию хищной птицы (гриф); интересно, что грифель здесь функционально заменяет «коршунницу»; это делает возможным прометеевский круг ассоциаций.

В следующих вариантах 2-го четверостишия — другие образы и совсем другая трактовка: расплатой за «день» было творчество (кара грифелем); теперь — исчезновение, уничтожение — «вода владеть идет»:

Теперь вода владеть идет
И поводырь слепцов зеленых
С кремневых гор струя течет
Крутятся играя как звереныш.

Были и варианты: «дубов зеленых» (образ более ясный), «река» вместо «струя». Частично использованы приведенные выше варианты строфы 2. Там был «прозрачный лес» (воздуха), здесь — деревья, в метафоре «слепцы зеленые». Нельзя исключить, что одним из импульсов этой метафоры могло быть созвучие «вода — поводырь». На этом создание метафор высших порядков не останавливается:

Теперь, кто за руку возьмет
Старейшину слепцов зеленых
С кремневых гор вода течет
Крутятся играя как звереныш.

Только что были «слепцы», они же «дубы»; теперь от дубов (самое долголетнее и почетное дерево) — ход к метафоре «старейшина слепцов». Метафора «поводырь» реализуется: «за руку

¹⁸ Тарановский К. Ф., исходя из окончательного текста, рассматривает этот образ и «зрел виноград» как метафору творчества, притом «мучительного».

возьмет». ¹⁹ Всё это отвергнуто, и строфа переделывается еще раз:

Плод нарывал. Зрел виноград.	Как хорошо перешагнуть
День бушевал, как день	За впечатлений круг зеленых
бушует.	С кремневых гор вода течет
И вот калачиком лежат	Крутятся играя как звереныш.
Овечьи свернутые шубы.	

Над «калачиком лежат» надписано: «Стриг шерсть. Вязал снопы» (попытка дальнейшего развертывания темы патриархального «дня»). Над «Как хорошо» — «уже перешагнул». Ранее слов «За впечатлений круг» — было «водораздел холмов». Этот вариант помогает предположительно расшифровать смысл метафоры «слепцов зеленых»: ведь отсутствие впечатлений (зрительных) равнозначно слепоте.

В 1-м четверостишии, во всех вариантах строфы, — изображение дня, с положительным знаком. Во 2-м — расплата за яркий день (творчеством, или наоборот, слепотой и уничтожением). Здесь впервые расплата дана с положительным знаком («Как хорошо...»). В вариантах последующих строф будут также испробованы разные, и даже противоположные, трактовки ночи = творчества = забвенья. В С и в окончательном тексте данной строфы Мандельштам вернулся к предыдущей редакции 1-го четверостишия, а во 2-м изменил тональность на резкость и беспощадность. Вместо «За этот виноградный край» и т. д. (так было написано сначала и в С) 2-е четверостишие читается:

Как мусор с ледяных высот —
Изнанка образов зеленых —
С кремневых гор вода течет
Крутятся, играя, как звереныш.

После этого пробовались замены:

Вот крохобор <ский> твой доход —
Изнанка образов зеленых —
Вода голодная течет

Замены зачеркнуты. В более ранних из приведенных черновых вариантов тональность была мягче.

Строфа 5, в окончательном тексте 6

Вариант по автографу В:

И в этой мягкой тишине	Твои ли, память, голоса
Где каждый стык луной	Учительствуют, хор ломая
обрызган	Бросая грифели лесам
Иль это только снится мне	И вновь осколки поднимая.
Я слышу грифельные визги.	

¹⁹ Этот мотив поэт использовал в стихотворении 1937 г. «Я к губам подношу эту зелень...» («Посмотри, как я слепну и крепну...»).

И здесь так же, как в предыдущей строфе, колорит гораздо мягче, чем в окончательном тексте (характерно «в мягкой тишине»). Затем он становится резче, благодаря изменению в том же В 1-й строки. В ходе сюжета происходит рывок. Вместо «мягкой тишины» — окончательное:

И как паук ползет по мне.²⁰

В автографе А была попытка сочетать с приблизительно установившимся 1-м четверостишием еще один вариант 2-го, близко повторявший черновые строки предыдущей строфы:

И как паук ползет по мне —	И как стряхнуть, как сеть с
Где каждый стык луной	руки,
обрызган —	Птенца голодного кормленье
<пропуск> в безлесной	И крохоборствуя с доски
крутизне	Стереть дневные впечатленья.
Я слышу грифельные визги.	

Сначала в 6-м стихе было: «Голодных грифелей кормленье», в 7-м: «И с мягкой сланцевой доски». В автографе С уже как в издании «Стихотворений» 1928 г.:

И, как паук ползет по мне —	Твои ли, память, голоса
Где каждый стык луной	Учительствуют, ночь ломая,
обрызган —	Бросая грифели лесам,
На изумленной крутизне	Из птичьих клювов вырывая?
Я слышу грифельные визги;	

1-е четверостишие без перемен перейдет в окончательный текст. Впечатление шока здесь еще более усилено (вместо «безлесная» — «изумленная»). Одно из следствий (а может быть и импульсов) — звуковое соответствие нового эпитета словам «обрызган», «крутизна», «визги». Во 2-м четверостишии экспрессивнее последний стих (заменивший более мягкое «И вновь осколки поднимая»). Появление «птичьих клювов» — развитие мотивов предыдущих строф. «Ночь», заменившая «хор», использована в окончательном тексте 2-го четверостишия. В нем поэт вернулся к мотивам более раннего варианта, но в первом лице: «Ломаю ночь, горящий мел» и т. д. Что касается двух последних строк — «Меняю шум на пенье стрел, // Меняю строй на стрепет гневный», то АВС не имеют (не намечают) содержащихся в них мотивов.

²⁰ Во всех изданиях, начиная с первого (где была допущена опечатка), печатается ошибочно: «ползет ко мне». В автографе «по мне». По воспоминанию Н. И. Харджиева, Мандельштам не держал корректур.

Строфа 6 (в окончательный текст не вошла)

В автографе В:

Мы только с голоса пойдем	<И что б ни> ²¹ вывела
Что там царапалось, боролось,	рука —
Но где спасенье мы найдем,	<Хотя> бы «жизнь» или
Когда уже черствеет голос.	«голубка»,
	<Все> смоем времени река
	И ночь сотрет мохнатой губкой.

Строфа подхватывала тему «грифельных визгов» предыдущей. «Грифельная ода» в черновых и промежуточных редакциях трагичнее, чем в окончательной. Трагизм явствен, но, как видим, мягче тональность (и здесь также). Трагично 2-е четверостишие. Есть пробы отдельных замен («Кто может» — в 6-й строке, «крылом, мохнатой губкой» — в 8-й).

Мы только с голоса пойдем	И что б ни вывела рука,
Что там царапалось, боролось,	Хотя бы «жизнь» или
И черствый грифель поведем	«голубка»,
Туда, куда укажет голос;	И виноградного тычка
	Не стóит пред мохнатой
	губкой.

Последний стих переправлен на «не стóит перед влажной губкой», затем на «не стóит скромленное <губке>»,²² Этот вариант показывает еще раз, что «кормление» (творчество) могло быть равнозначно в «Оде» анти-творчеству, уничтожению. В этих (пессимистических) вариантах «влажная губка» (развитие мотива воды), затем «мохнатая губка» (конкретизация метафоры губки) актуализируют основную тему «Оды» — державинской грифельной доски и записи на ней, также смываемой временем — «губкой». Но уже в С приведенное 2-е четверостишие перечеркнуто и написан более оптимистический текст, равный окончательному:

Ломаю ночь — горящий мел
Для твердой записи мгновенной
Меняю шум на пенье стрел
Меняю строй на стрепет гневный.

Ослабив трагизм прямого смысла, поэт, однако, отказывается от мягкости тона черновых вариантов. Переход к строфе «И как

²¹ Здесь и далее в угловых скобках недостающие слова, по автографу А и окончательному тексту.

²² У Пастернака, наоборот, губка — синоним всё впитывающей поэзии: «А после, поэзия, я тебя выжму...».

паук...» необычайно резок. Кроме того, после строфы с «мертвым шершнем» и следующей, где стираются «дневные впечатления», стряхивается «птенец» и становятся прозрачными «виденья» (дня); после строфы «Плод нарывал...», с картиной тотального разрушения (включающего и творчество), — особенно резок переход к утверждению творчества в его весьма активном, даже агрессивном понимании. Контрастом с предыдущей строфой в окончательной редакции оказывается мотивированной и 1-я строка, содержащая даже тематически эмоциональный шок («И как паук ползет по мне»). Отметим, что для Мандельштама необязательно согласовывать метафоры. Кажется бы, шок от ползущего паука — отрицательный, неприятный. И если искать обычное даже у наиболее склонных к метафоре поэтов согласование метафор, то этот образ может повести по ложному пути: происходит, якобы, что-то неприятное. Но нет: происходит возвращение к творчеству. Образ «и как паук...» изолирован, шоковое действие его однократно. Как следствие шока — «изумленная крутизна», и опять нет согласованности метафор; ведь паук ползет по человеку. Ранее, как мы видели, было спокойное «в беслесной крутизне».

Строфа 7

Амбивалентное развитие темы ночи выражено открыто. 1-е четверостишие во всех трех автографах такое же, как в окончательном тексте. Но несколько раз менялся текст 2-го. Согласно автографу В:

<Кто я?>	Не каменщик	Ночь, золотой твой кипятик
	прямой	Стервятника ошпарил горло
<Не кровельщик>	не	И ястребиный твой желток
	корабельщик	Глядит из каменного жерла.
<Двурушник я>	с двойной	
	душой	
<Я ночи друг>	я дня	
	застрельщик.	

Во 2-м четверостишии дано (еще довольно темное) объяснение амбивалентного отношения к ночи. Поэт нас вынуждает вспомнить трактовку ночи в предшествовавших строфах (ночь — время творчества; ночь — время забвенья). В первом случае метафора ночи объединялась с метафорой птицы (хищной), во втором — влажной губки. В варианте «не стоит скормленное <губке>» оба значения сливались. Фантазия поэта вновь делает неожиданный поворот: хорошо, что кипятик ночи ошпарил горло стервятнику (однако вспомним, что родственная ему коршунница появлялась ранее скорее с положительным знаком).

Мотивируя свое «двурушничество», поэт сильно отклоняется от хода мысли предшествовавших строк, причем совершенно ясна мотивировка «двурушничества» в вариантах 2-го четверостишия в А:

Ночь, как горящую кору
Тобой я освежаю сердце
И утираюсь поутру
Твоим, день, пестрым полотенцем.

а также:

Ночь, как горящую кору
Я влагой освежаю сердце,
День, утираюсь поутру
Твоим расшитым полотенцем.

Но в масштабах всей «Грифельной оды» возникло глубокое противоречие с предшествовавшим текстом и общим замыслом. Всеуничтожающая вода стала освежающей влагой. Главные контуры замысла уходят из светлого поля. Уточнение метафоры, ее конкретизация зашли так далеко, что основное значение претерпело полную метаморфозу, почти до противоположности. Утирание полотенцем — сначала «пестрым», затем еще более детально — «расшитым» (вышитым) — опять характерный для Мандельштама пример создания метафор высших порядков, особенно безудержных в его черновиках. Приведенные варианты 2-го четверостишия не отражены в окончательном тексте и заменены на:

Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной!
Блажен, кто завязал ремень
Подошве гор на твердой почве!²³

Среди материалов, использованных в работе, отсутствуют промежуточные варианты (если они были) этих новых образов «подошвы гор», завязывания «ремня». У них, впрочем, есть истоки в вариантах первой строфы («гор водить Ликей»). Понимается Поэт, несомненно, в первую очередь Державин, автор стихов о реке (воде). М. Л. Гаспаров проницательно указал нам на живописный прототип метафоры — знаменитый портрет Державина работы Тончи, где поэт изображен сидящим в шапке у подошвы горы.²⁴ Вариант последней строки — «Подошве гор на верной почве». Подошва гор возвращает нас к общей геологической метафоре «Оды», и речь завуалированно идет о верной, твердой почве, противостоящей сдвигам и катаклизмам, природным и социальным.

²³ В позднейшем стихотворении «Еще не умер ты, еще ты не один...»: «Благословенны дни и ночи те // И сладкогласный труд безгрешен».

²⁴ В 30-х гг. у Мандельштама будут часты метафоры ходьбы самого поэта, его шагов, подошв («Баратынского подошвы...» и др.).

Строфа заключительная

В автографе В начерно записан интереснейший вариант последней строфы. Его нет ни в А, ни в С. Развитие темы идет прямее, чем в окончательном тексте, в частности развитие темы дня и ночи.

И я теперь учу язык	И никому нельзя сказать
Который клетота короче	Еще не время после после
И я ловлю могучий стык	Какая мука выжимать
Видений дня, видений ночи	Чужих гармоний водоросли. ²⁵

«Чужих гармоний» — это Державин, а может быть, на данной стадии работы и Лермонтов, хотя в В лермонтовская тема еще не заявлена (первая строка — «Какой же выкуп заплатить»). В окончательном варианте ассоциация с Лермонтовым выражена явно. Окончательный текст последней строфы, несмотря на некоторую темноту и разнородность метафорических рядов («вложить персты // В кремнистый путь»), может пониматься однозначно: быть поэтом — это вложить персты в язву времени: продолжать старые песни и быть собратом тех, кто их слагал, владея способностью объединять враждебное («ремень с водой») и видеть подобия в несхожем («подкова» и «перстень»).

²⁵ Эта запись местами крайне неразборчива, особенно «водоросли» (со старинным ударением). Подтверждение прочтения — строки из стих. «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»: «И с известью в крови для племени чужого // Морские травы собирать».

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ»

Д. Е. Максимов

1

Анна Андреевна Ахматова впервые прочитала мне эту поэму 17 мая 1941 года в «Фонтанном доме» (на Фонтанке), где она жила. Она читала своим в то время еще не очень низким, но уже усталым, спокойно-суровым голосом. Она называла тогда «Поэму без героя», по крайней мере в разговоре, «Триптихом» или «Тринадцатым годом». По объему поэма была при первом моем знакомстве с нею чуть ли не вдвое короче, чем в окончательном виде. С тех пор Анна Андреевна при встречах со мною много раз говорила об этой широко разросшейся поэме, читала новые дополняющие ее строфы и дарила или давала для прочтения изменявшиеся в годах списки поэмы.

«Поэма без героя» меня сразу очень заинтересовала, захватила, но отчасти и озадачила. После ряда разговоров с Анной Андреевной мне стало казаться, что созданное ею произведение в каком-то смысле озадачивает и самого автора. Обычно она говорила о своей поэме, не касаясь ее сути, видимо, затрудняясь в общем ее истолковании. Как будто не она писала поэму, а поэма приходила к ней извне, возникала сама из себя, сомнамбулически. Ахматова прямо признавалась в то время, что не может объяснить свой «Триптих», а только подбирает к нему свои и чужие объяснения, как к музыкальному произведению. Поэтому и тогда и впоследствии она с большим интересом и вниманием прислушивалась к отзывам слушателей и читателей поэмы, существовавшей пока лишь в рукописи. Легко было представить, что Анна Андреевна искала в этих отзывах ответа на вопросы, ей самой не совсем ясные. Это было тем более знаменательно, что она как-то сказала мне, имея в виду прежде всего свое прошлое, что «писала только для себя», что «в читателях никогда не нуждалась», да и отзывы критиков не очень ценила.¹

¹ Из всего написанного о себе в 10-е и 20-е годы она считала лучшим статью Н. В. Недоброво «Анна Ахматова» (Русская мысль, 1915, № 7), тогда

Поэма «настигла» Ахматову (ее выражение) и овладела ею сразу и в своей основной части была создана легко и быстро. Однако в дальнейшем темп ее роста резко изменился: она строилась исключительно медленно, растягиваясь в десятилетиях. В таких же темпах — от быстрого к медленному — она доходила и до читателей (говорю прежде всего о себе). Она подчиняла сознание уже при первом соприкосновении с читателем, но усваивалась постепенно, ведя его к себе, в свою глубину, длинным и трудным путем, требуя от него большой настойчивости и активности.

Сближение поэмы с читателем (говорю опять о себе) началось с бурных впечатлений от ее ритма.

Нету меры моей тревоге,
Я сама как тень на пороге
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменю, стыну, горю...²

Ритм поэмы, ее стремительный, неудержимый звуковой напор ошеломлял, одурманивал, гипнотизировал уже при первом чтении или слушании («и отбоя от музыки нет»). Я признавался Анне Андреевне, что дурею от этой музыки и что улавливать стоящее за нею конкретное содержание не так просто. О том, что это звучание оформляется трехударным дольником с анапестами в начале стиха и с такой-то рифмовкой, думалось по обязанности филолога, на каких-то поздних стадиях развития моих отношений с поэмой.

Позже, уже после смерти Анны Андреевны, когда выяснилось, что ритмическая структура «Поэмы без героя», точнее — метр и расположение рифм, повторны по отношению ко второй главке поэмы М. Кузмина «Форель разбивает лед», этот литературоведчески интересный факт не стал для меня определяющим, хотя в первое время и вызывал некоторое беспокойство. «Филологическое» восприятие, слава богу, вытеснялось здесь живым, непосредственным — читательским. Анна Андреевна когда-то, по

как к наиболее известным работам о своем творчестве — к исследованиям Б. М. Эйхенбаума и В. В. Виноградова — относилась сдержанно. «Они написаны не обо мне», т. е. не затрагивают основ ее поэзии, — сказала она об этих книгах. Говоря это, она прибавила, что в книге Виноградова «много интересного», хотя и «много выдуманного». В книге же Эйхенбаума ей казался смешным анализ фонетики. Она считала, что Эйхенбаум приписал ей «намеренное» употребление звуков а-о-у и т. п. (запись 17 мая 1941 г.). Впрочем, в последний период своей жизни мнение читателей приобрело для нее несравненно большее значение (см. стихотв. «Читатель»), а к высказываниям о себе критиков она стала относиться внимательно и заинтересованно.

² Цитаты из «Поэмы без героя» приводятся по кн.: Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

другому поводу, говорила мне так: «Мы (подразумевалось: поэты) часто и многое заимствуем друг у друга — это естественно и не криминально», — и я соглашался с нею. Поэма Ахматовой своей духовно-этической направленностью, лирической атмосферой, смысловым ореолом ритма резко и принципиально отличается от «Фореи» Кузмина и даже, как правильно отметили исследователи, одним из источников ее пафоса является полемика с «кузминским миром», осуществляемая в какой-то мере «на территории противника».³ Открытие первоисточника мелодии не мешает остро воспринимать ее торжественно-победоносное течение в поэме Ахматовой и не снимает ощущение удивительной органичности, живородности этой преображенной музыки, ее полного совпадения с содержанием. Своим неотвратимым, как бы «безостановочным» ходом — «не переводя дыхания» — ритмический поток поэмы (сюда — и метр, и рифмовка, и строфика) в какие-то моменты напоминал мне структурно не совпадающий с ним, но такой же «бесконечный ряд» дантовских терцин в «Божественной комедии».

Рвущийся вперед, напряженный, очень тревожный, местами грозный стих поэмы, связанный с ее монологическим голосоведением, казалось, сам по себе превращается в главенствующий, утверждающий ее целостность, влекущий и загадочный «музыкальный смысл». Он казался мне более таинственным, чем призраки в поэме. Из всех поэтических стихий, ее строящих, этот ритм представлялся мне самой неопровержимой. (Быть может, в нем можно было услышать голос судьбы?).

В единстве с этой «музыкой» воспринимается и лирический ореол и образная ткань поэмы. «Поэма без героя» кажется каким-то причудливым сумрачным зданием с парадными неосвещенными залами, с барочными поблескивающими в полумгле зеркалами, с безлюдными коридорами и, может быть, с потайными, недоступными для посетителей покоем. В этой поэме-мистерии нет мистических выговариваний и откровений, но она целиком насыщена чувством тайны, сознанием реализуемой в отчетливом переживании «связи времен» и внутренней столь же таинственной связи сплетенных своими бытийственными корнями персонажей. Фосфорическими вспышками возникают в ней и в нисходящей в нее горько-умудренной душе поэта пестрые видения навсегда ушедшей в прошлое праздничной и грешной жизни петербургской художественной элиты 10-х годов.

³ Об этом см.: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин. — *Russian Literature*, 1978, VI-3 July, с. 238). Авторы этой большой и содержательной работы, выявляя обширные связи поэмы Ахматовой с творчеством М. А. Кузмина, указывают вместе с тем на то, что его человеческий образ (символически истолкованный) дается в ней как демоническое, вполне негативное средоточие «элитарного круга» 1910-х годов, который становится в поэме объектом критики и суда.

Они выступают как явление подновленного в XX веке «петербургского мифа» на развернутом, чрезвычайно убедительном в своих деталях фоне порождающего и окружающего их города. Кто-то из критиков писал, что основной герой «Поэмы без героя» — город.

А вокруг старый город Питер,
Что народу бока повытер
(Как тогда народ говорил), —
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.

В авторском монологе эти бытовые детали сопровождаются знаками связанной с ними эстетической культуры той эпохи: слова-символы, имена, явные и скрытые цитаты — одна из важнейших особенностей поэмы, до отказа насыщенной культурными реминисценциями. Об историческом духе «Поэмы без героя», об ее прикреплённости к локализованной во времени русской истории, взятой в культурно-психологическом разрезе, уже писали, — и я не хотел бы повторять здесь уже высказанные мысли.

Некоторые исследователи поэмы считают, что Ахматова судит и осуждает своих персонажей. Такое мнение столь же правильно, как и односторонне. Ахматова не только судит своих героев, но и **любуется** ими и даже любит их. В набросках балетного сценария, в котором она пыталась воспроизвести отдельные мотивы поэмы, это любование ощущается особенно определённо. Конечно, здесь сыграла роль и ностальгическая память Анны Андреевны о своей молодости («...мне снится молодость наша»), протекавшей под знаком эстетизированной культуры 10-х годов, и объективное признание подлинных духовных ценностей сформировавшей Ахматову очень яркой эпохи. Безоговорочно отрицательной фигурой является в поэме лишь «сам изящнейший сатана» — Калиостро (интерпретированный М. Кузмин), хотя и он все-таки «изящнейший». Напротив, присутствующий в фоновом живописании, не названный автором Шалапин, который связан уже не с петербургским элитарным кругом, а со всей страной, должен быть воспринят как образ, приоткрывающий какие-то новые светлые горизонты. К таким же светящимся явлениям в поэме принадлежит легкий и загадочный контур «гостя из будущего», мелькнувший в ее первой главе.

Оценка героини (ее прототип, как известно, — О. А. Глебова-Судейкина) и Блока, наиболее центральных персонажей «петербургской повести» Ахматовой, также имеет двойственный характер. И одной из сторон этой противоречивой оценки является —

утверждение, почти восхищенность. С этим связан и эпитаф из Мандельштама к 3-й главе, который касается, конечно, не только этой главы:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.

Луч милого, памятного поэту «петербургского солнца» (конечно, закатного!) освещает персонажей поэмы, какими бы они ни были. Но к «петербургскому солнцу» поэма отнюдь не сводится. Естественная двойственность оценок наглядней всего выражается вопросительной фразой, относящейся к главному лицу — петербургской красавице 13 года и, в какой-то мере — к тем, кто ее окружает:

Золотого ль века виденье
Или черное преступленье
В грозном хаосе наших дней?

Люди-призраки,⁴ появляющиеся в поэме, — прельстительны. Это — «Афродиты» и «Елены», хотя бы и напоминающие туманные образы гетевского Брокена. Прелестна главная героиня с ее «ослепительной ножкой» — Коломбина, «Весна» Боттичелли, «белокурое чудо». Влюбленный в нее юноша, драгунский корнет, называет ее «голубкой», «солнцем», «сестрой». И хотя это не авторская, а «чужая речь», — какой-то отсвет этих чистых и высоких имен к ее образу присоединяется. Но и фигура юноши-корнета, «Иванушки древней сказки», очищается его беспредельной любовью и его смертью, — хотя и «бессмысленной» (368) — и освещается чувством жалости и снисходительной приязни («глупый мальчик», «мне жалко его»). Образ Блока, несмотря на всю сложность его разработки, остается высоким. Это — человек с «твердым профилем» — архангел Гавриил, с непомерными чарами в «дымном лице», с античным локоном и пророческим даром («И его поведано словом» и пр.). И однако все эти персонажи, кроме юного корнета, обделены «человеческим веществом», пусты, бездушны и в равной степени демоничны или безнравственны («содомские Лоты», «лизиски» — Мессалины). О дьявольской маске Кузмина, кульминирующей злое начало в поэме, я уже говорил (оценивать эту оценку не берусь). Главная героиня — Коломбина, «Весна» Боттичелли, но и «кукла-актерка», «козлоногая», со злыми рожками» в локонах и с «полукра-

⁴ Это именно призраки, скорее, призраки, явившиеся самочинно из прошлого, чем сонные видения. Мотивировка сном дается в поэме очень неопределенно, как и намек на гадание, ведущее к фантазмагории. «Заветные свечи» (гл. I) могут и не относиться к гаданью, а эпитаф из «Евгения Онегина»: «С Татьяной нам не ворожить» (курсив мой) прямо отрицает предположение, что в поэме говорится о гадании.

денным» добром в доме. У Блока — «мертвое сердце» и «мертвый взор» (я не мог с этим согласиться) — он похож не только на Гавриила, но и на Мефистофеля.

Да, автор, решивший «нынче прославить» героев своей поэмы, любит ими и судит их. Судит судом совести, человеческим и божеским (в одном из поздних вариантов говорится — с преувеличением — о «прокурорских речах» в поэме). Можно сказать, что в «Поэме без героя» в сильно уменьшенном масштабе повторился тот критический пересмотр деятелей «элитарной культуры» начала XX столетия, который задолго до этой поэмы осуществил (более, чем пристрастно) в своих трехтомных мемуарах старший современник Ахматовой — Андрей Белый.

Это многосмысленное и многозначное отношение к прошлому и населяющим его персонажам, полулюбование — полуосуждение, эти обращенные к ним «да» и «нет» представляются убедительным основанием свободного, полифонического бытия поэмы, ее поэтической правдой (образ Блока — не в счет). Такая же правда видится и в том, что поэма, воспроизводящая жизнь петербургской художественной «элиты», оставлена без героя. И в том, что фабульное действие в ней («любовный треугольник»), в котором отражается и в котором разъясняется и оценивается бытие людей, лишенное масштабных событий, предельно упрощено, сводится в главном к двум повторным фрагментам.⁵ И в том, что большое действие — война, явлено лишь в «Эпилоге», как событие внешнее по отношению к основному содержанию произведения, эмпирически не вытекающее из него.

Впрочем, содержание «Эпилога» (стихи о спасении автора и оставленном им осажденном городе), хронологически и сюжетно отодвинутое от основного текста, связано с ним глубинной, не сформулированной в поэме, но подразумеваемой, воссоздаваемой читателем связью — «логикой умолчания». Можно думать, что стихи эти — не только о любви к покинутому городу, о его беде и скорби о нем и о России (в этом — их *явное* содержание), но и о том, что в них не выражено прямо. Стихи эти, как можно думать, содержат в себе подспудную мысль об историческом или, скорее, метаисторическом возмездии «за прошлое», о котором рассказывалось в поэме. И уже более определено: в стихах «Эпилога» о страшной трагедии «воспетого» в поэме «города Питера» ощущается момент очень сложного, мучительного и многозначного *катарсиса*, очищения города от последствий древ-

⁵ Ср. у Мандельштама в «Египетской марке» (1928): «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть *без фабулы и героя* <курсив мой. — Д. М.>, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнциного бреда». Уместно заметить, что и в *петербургской повести* «Египетская марка» фабула была сжата до предела, подавлена описательным материалом, а *герой* ее, Парнок, «человек с Каменноостровского проспекта», может быть назван этим именем лишь условно.

него заклатья царицы Авдотьи (367) и от «петербургской чертовни» (359) исторического кануна. Не случайно в ранней редакции поэмы «Эпилог» имел подзаголовок, звучащий как посвящение: «Городу и другу». Осажденный город «Эпилога» — это уже не мир «бездонной ночи» (359), «блудной духоты» (367) и пляшущих демонических призраков и метелей, но город бесценно прекрасный, «милый» (376), нетленный в своей красоте — «в блеске шпилей, в отблеске вод», с хороводом «белых ноченек», с. 376 (песенная форма, обновляющая и согревающая закрепленный традицией «магический» образ петербургских белых ночей).

И над всем этим сплетением прошлого и настоящего, над этими видениями воскрешенных персонажей 13-го г. и авторскими лирическими партиями возносится дух величайшей Серьезности и Внимания. Как будто пространство поэмы осеняется отвесно спускающимся с высоты отдаленным, подобно звучанию органа, голосом мировой Памяти. Именно о ней в первую очередь говорит латинский эпитаф — единственный эпитаф, относящийся к поэме в целом: «Deus conservat omnia» («Бог хранит все»). В символе «Хранящего все», если сузить его до уровня эстетики, можно увидеть означенное уже названного развивающегося в поэме катарсического процесса — «очищения». Но, помимо этого, конкретное содержание «Поэмы без героя» подсказывает и другое, расширенное толкование этого символа. Он раскрывается тогда в ипостаси Памяти, Совести и Кары — главенствующих духовных оснований поэмы.⁶

Автор, присутствующий в поэме от начала ее до конца, как бы предстает перед этой высшей правдой. Это — особый персонаж поэмы, голос, превращающийся в лицо, живой образ Ахматовой, которая сохранила в нем некоторые из своих пунктирно намеченных биографических реалий. Она сравнивает свою роль в поэме с ролью «рокового хора», а в предшествующих редакциях — «античного хора». Она усиливает великую ответственность этой роли, связывая поэму (в предисловии) с тайными голосами ее «друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады». В этом авторском образе она — везде: и в скопище масок 1913 года, и вне его (над ним). Она — и в сибирской тайге, и в единении со своим городом и со своей страной, и едва

⁶ Стоит заметить, что в списке «Поэмы без героя» 1943 года на заглавном листе, после приведенного изречения, стоял еще один эпитаф — из Ларошфуко: «Tout le monde a raison», («Все правы»), который был собственноручно вычеркнут Ахматовой в 1946 году в моем экземпляре списка. Чем руководствовалась Анна Андреевна, удаляя навсегда из поэмы этот афоризм? Только ли стремлением снять отягощающий поэму излишний груз и тем самым усилить значение первого эпитафа? Вероятно. Но возможно и дополнительное, более существенное объяснение. Анна Андреевна, как можно думать, устранила этот примиренчески-оправдательный эпитаф, так как в период работы над поэмой изменила свою позицию.

ли не за Летою («Смерти нет — это всем известно», 360). Она как автор и герой представляет совесть поэмы и, как я уже сказал, судит ее персонажей, людей-призраков, посетивших ее в магическую новогоднюю ночь. Но она судит не только их, но и себя, видя в себе их двойника. Отсюда — ее реплика в тексте поэмы о том, что она не хотела бы до Страшного суда встретиться с той, в «ожерелье черных агатов», какой она была в прошлом, что она ныне забыла уроки героев того времени, «краснобаев и лжепророков» (358), что она — уже другая.

Но право на суд не только осуществляется Ахматовой, но и провозглашается в декларативной форме. Этим правом владеет древний, пришедший из «тьмы времен» «ровесник Мамврийского дуба», — тот, кого Ахматова, поясняя мне это место, называла «Поэтом вообще». Этот персонаж, мифологически приподнятый в поэме, наделяется в ней моральной властью, превышающей власть законодателей древнего мира Хаммурапи, Ликурга, Солона (359). О «Поэте вообще» Ахматова говорит как о существе безгрешном, «ни в чем не повинном», т. к. «Поэтам // <...> не пристали грехи» (359), — позиция, думается, не выходящая за пределы известных эстетических воззрений 10-х годов, к которым в целом Ахматова относилась критически (Совершенно иную характеристику поэта мы встречаем в «Возмездии» Блока: «А я беспомощен и слаб, // Как все, как вы — лишь умный раб», 1911. Правда, это не декларация о «поэте вообще», а только самохарактеристика).

2

Такой приблизительно является мне поэма Ахматовой в моем сегодняшнем читательском восприятии и осмыслении. Но этот образ поэмы, как я уже писал, пришел ко мне не сразу после знакомства с нею. Задержка произошла по той причине, что я узнавал поэму, когда она находилась еще в росте, в процессе созидания. Кроме того, она была непривычной и сложной, требовавшей для своего усвоения от стоящего перед ней читателя, а значит и от меня, большого внимания и душевной энергии, которых в суете жизни найти было не так легко.

Но и тогда, при первых прикосновениях к поэме, и теперь для меня ясно, что наш общий путь к ней не пройден, что она нуждается в дальнейшем обдумывании. Хочется надеяться, что это обдумывание укрепит наши предварительные мысли о поэме, осветит еще не освещенные ее стороны и откроет еще не осознанные громады ее сокровищ. Многие уже достигнуто сейчас в работах о ней и об Ахматовой в целом,⁷ но многое еще предстоит сделать. Прежде всего нужно собрать все, что было записано и

⁷ Особенно нужно отметить выдающуюся по своей лаконической полноте синтетическую характеристику поэмы в книге В. М. Жирмунского «Творчество Анны Ахматовой». Л., 1972.

сказано о поэме самой Ахматовой, которая, говоря о своем затруднении в толковании поэмы, упорно пыталась проникнуть в нее и усердно отмечала (по крайней мере, в последний период своей жизни) то, что говорили слушавшие поэму или читавшие ее.

Я хотел бы здесь, опираясь на свои разрозненные записи и память, рассказать о некоторых темах, которые возникали в наших беседах с Анной Андреевной в связи с поэмой, признаваясь при этом, что не мало из того, что было сказано, осталось утраченным навсегда, забытым.

Больше всего мне пришлось услышать от Анны Андреевны о поэме в тот день, когда она впервые ее прочитала мне, еще далеко не заверленную. Я уже упоминал, что это было 17 мая 1941 года. Я не ставил себе целью записывать наши беседы с Анной Андреевной, но на этот раз, придя домой, в общих чертах занес в свою тетрадь то, что она сказала. Именно тогда она говорила, что не может полностью объяснить поэму, хотя, вопреки этому признанию, обронила ряд замечаний, характеризующих ее «Триптих». «Конечно, моя поэма — историческая», — сказала Ахматова и, поясняя это определение, обратила внимание на венецианский колорит в некоторых стихах поэмы, — на ее связь с итальянской комедией дель арте. «Этой комедией», — сказала Анна Андреевна, — в России в то время все увлеклись». Кроме того, отходя от вопроса об «историзме», она прочитала мне выдержку из книги Вячеслава Иванова «По звездам», заметив, что это место, по ее мнению, объясняет поэму (об этом — ниже).

Далее она сказала, что «поэма полемична по отношению к символизму, например, к «Снежной Маске» Блока: «там (в этом цикле Блока) — распятие, но автор остается жить, а здесь (в поэме) — физическая смерть героя». И добавила о «стремительности поэмы» и о том, что «кругом все шепоты, а поэма — громким голосом». «Вообще ни я, ни другие так не писали». Наконец, на мой вопрос о близости поэмы к Мандельштаму (эта близость казалась мне несомненной) я получил ответ: «Да, мы с ним одного направления» (слово «направление» прозвучало с оттенком иронии).⁸

Из этих приведенных здесь (более или менее точно) высказываний Ахматовой мне представляются наиболее интересными ссылка ее на текст Вяч. Иванова и ее слова об отношении поэмы к символизму.⁹ Мне думается, что, сопоставляя то и другое, можно приблизиться к выводу о том, что видел в поэме ее автор.

⁸ Увереннее, чем другие читатели и мемуаристы, о влиянии О. Э. Мандельштама, сказавшемся в «Поэме без героя», говорила Н. Я. Мандельштам. Помнится, она утверждала, что слова из «Посвящения» к поэме «Я на твоём пишу черновике» относятся к Мандельштаму и являются признанием того, что поэма от него зависит (Ныне установлено, что 1-ое «Посвящение» в целом адресовано Вс. Князеву).

⁹ Сборник статей Вяч. Иванова «По звездам» в тот период долгое время привлекал внимание Ахматовой. В мемуарной литературе о ней указывается,

Приведу прочитанную мне выдержку, которую Ахматова извлекла из статьи Вяч. Иванова 1908 года «Две стихии в русском символизме» («По звездам», стр. 285) и в которой искала объяснения смысла поэмы. Добавлю, что приведенной ниже фразе Вяч. Иванова предшествовали в тексте статьи мысли его о пути «современного художника» к мифу, который «должен стать событием внутреннего опыта (художника — Д. М.), личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию». Но вот сама выделенная Анной Андреевной фраза: «Не религиозная настроенность нашей лиры, — писал В. Иванов, — или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаяния разорванных сознаний, в минуты, когда красивый калейдоскоп жизни стал уродливо искажаться, обращаясь в дьявольский маскарад, и причудливое сновидение переходить в удушающий кошмар».

Когда Ахматова прочла это, я спросил ее: есть ли в поэме та «связь всего сущего», о которой пишет Вячеслав Иванов?

Она ответила:

— Да, есть.

Как относилась Ахматова к Вяч. Иванову?

Анна Андреевна не сомневалась в большом литературном значении его для своего времени, хотя к его личности она подходила сдержанно. Она не забыла о его пренебрежительных отзывах об акмеизме и не вполне простила того, что называла его двойственным отношением к ее поэзии (об этой двойственности она говорила очень определенно). Статьи В. Иванова, как я уже писал, ей приходилось перечитывать, но в оценках этих статей она как будто колебалась. «Вячеслава как критика и теоретика нужно пересмотреть», — сказала она однажды. Однако я слышал и ее положительные, едва ли не восторженные отзывы о критических работах В. Иванова. В статьях В. Иванова она находила не только «общеинтересное», но и важное для нее лично. Ее ссылка на В. Иванова, которую она сделала в разговоре со мною, — образец такого подхода.

Конечно, прочитанная Ахматовой фраза В. Иванова далеко не исчерпывает содержания обширного круга ее размышлений о духовной основе поэмы, но является важным показателем уровня и характера этих размышлений, отнюдь не лежащих на поверхности. Фраза В. Иванова связана с первоосновой, с предпосылками его эстетики и мировоззрения символистов вообще. Желание Ахматовой увидеть в этих мыслях В. Иванова ключ к пони-

что она читала его и в августе 1940 г. (ср.: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Указ. соч., с. 292).

манию «Поэмы без героя» показывает, что она, отмежевываясь в молодости от символистской эстетики, в поздние годы своей жизни задумывалась о ней и даже испытывала к ней «стихийное» влечение. И как можно судить по прочитанной Ахматовой выдержке из книги В. Иванова, ее в первую очередь, притягивали не «духовные результаты», не то, что было так или иначе освещено в символизме теоретически, не «религиозная настроенность» или «метафизическая устремленность», а то, что было за чертой разума, скорее, лишь в его предверии — «темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего». Вместе с тем можно предположить, что, принимая приведенную фразу В. Иванова и соизмеряя с ней «Поэму без героя», Ахматова принимала и его характеристику духовного кризиса эпохи и соотносила с ней характеристику персонажей своей поэмы: «разорванные сознания», искажение «красивого калейдоскопа жизни», «дьявольский маскарад».

Реализовалась ли в поэме ивановская модель — особый вопрос, подлежащий углубленному рассмотрению на другой площадке. Здесь уместно сказать об этом лишь несколько слов. Мы знаем, что Ахматова, применяя суждение В. Иванова к поэме, считала, что в ее «Триптихе» действительно проявляется «глухонемое» осознание «связи сущего». Может быть память и возмездие, если подходить к ним как явлениям онтологическим (такowymi они присутствуют в поэме *implicite*, подразумеваются в ней), и составляют одну из форм поэтической реализации этой связи в произведении Ахматовой. Кажется, именно так и следует думать.¹⁰

Нельзя без серьезной оговорки согласиться с Л. К. Долгополовым, который утверждал в статье о «Поэме без героя», что «основой реального содержания» поэмы служит «философия истории». Тем более нельзя принять его мысль о том, что эта философия раскрывается Ахматовой как «система (!) возмездий».¹¹ Перед нами — очевидный «перегиб», неоправданная попытка превратить потенции, намеки, недомолвки, беглые штрихи, заложенные в тексте ахматовской поэмы, в философию, в

¹⁰ Кстати, моя запись 1941 года о разговоре с Анной Андреевной по поводу прочитанной ею цитаты из книги В. Иванова кончается фразой, которая вырвалась у меня как бы вопреки утверждению Ахматовой, что ее поэма историческая. «Очевидно(?) — записал я с вопросительным знаком — центр вещи для нее (Ахматовой — Д. М.) внутренний (В. Иванов), более, чем исторический». Мысль, заключенная в этой фразе, как мне кажется теперь, не вовсе лишена основания. Чисто историческим содержанием «Поэма без героя» не исчерпывается.

¹¹ Долгополов Л. К. Под знаком притяжения (О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой). — Рус. лит., 1979, № 4, с. 3, 49. О «системе возмездий» и «исторической концепции» поэмы говорится и в новой редакции этой статьи «Достоевский и Блок в «Поэме без героя» Анны Ахматовой». — В мире Блока. Сборник статей. М., 1981 с. 470, 471.

систему. Если бы у Ахматовой в основе ее «Триптиха» в самом деле лежала система взглядов, Анна Андреевна не стремилась бы с такой настойчивостью получить от своих читателей толкование поэмы: она легко объяснила бы ее сама без посторонней помощи. Ни «философии истории», ни системы в полном, ответственном смысле этих понятий в поэме нет. Исключив из нашего подхода к «Поэме без героя» желание искать в ней то, что в ней отсутствует, мы приходим к заключению, что определяющую роль играет в ней не система, не законченная концепция, а идейные потенции и активное моральное начало. В этом — особенность поэмы, поправка, которую необходимо сделать при анализе ее содержания и направленности. Очевидно, при таком понимании поэма, не принимая строгую концептуальную форму, оставаясь «бессистемной системой», все же выходит за пределы названной В. Ивановым сферы «глухонемого» смысла и брезжит осознанной истиной. Считать ли это отталкивание от системности или, в гиперболе — от схематизма, преимуществом или недостатком поэмы — каждый решающий решает по-своему, в зависимости от своей позиции, от исторической и литературной ситуации и ее понимания. Пафос поэмы, как я уже писал, это пафос духовно оправданной двойной истины, освещающей образы «людей 1913 года» и образ самого автора, поскольку он был их современником, — пафос любования ими и суда над ними, и того приговора, который ведет в поэме «кармическим путем» к видению «расплаты», карающего возмездия.

В какой мере Ахматова признавала все происходящее в поэме, по В. Иванову, проявлением «сверхчувственной связи сущего», — сказать трудно. В наличном содержании поэмы это сознание «сверхчувственного» оставалось в ее лирическом ореоле, в полунамеках, в туманных допущениях, но, как я уже говорил, не достигло той интенсивности, характеризующей «мистическое восприятие», в котором В. Иванов, если исходить из совокупности его взглядов, видел полагаемую им норму и которое по сути не исчерпывалось, конечно, сферой «глухонемого» сознания. «Поэма без героя» насыщена чувством тайны, но это не тайна «лицом к лицу», а скорее то, что можно обозначить словом «таинственное»: веянье тайны, ее проекция в литературный ряд («полночная гофманиана», «гость зазеркальный», «зеркало зеркалу снится» и пр.). Ахматова — около тайны и не пытается идти дальше. Апокалиптический миф о «Конце» и «Суде» отсвечивает в поэме, но вопрос об его онтологической реальности в ней обходится. Можно предположить, что поэма тяготеет скорее к историческому или метаисторическому, чем к прямолинейно мистическому решению. Мотив «возмездия» звучит громко, но процесс совершающейся кары, ее «механизм» (духовный? исторический?) не проясняется даже тогда, когда

возникает тема «Страшного суда» (упоминание о библейской «Долине Иосафата», с. 358). «Демоническое» в «Поэме без героя» («петербургская чертовня», «Хвост запрятан под фалдой фрака», «Демон сам с улыбкой Тамары», «Неизвестный мне яд горел» и пр.) воспринимается читателем как промежуточная область, колеблющаяся на грани имманентного восприятия мира. Ощутимую связь явлений читатель видит, как отчасти уже говорилось, прежде всего в авторском сознании, разлитом в поэме, и в ее «музыке», идущей от автора. О выявлении в поэме «сверхчувственной связи сущего» можно только гадать.

В день моего «большого разговора» с Анной Андреевной о «Поэме без героя» или в одну из последующих наших встреч я, с ее поощрения, в свою очередь поделился с нею мыслями, касающимися истолкования поэмы. Это толкование в конечном счете было ориентировано на историю. И опять дело не обошлось без В. Иванова. Я обратил внимание Анны Андреевны на мысль Моммзена, которую В. Иванов привел все в той же книге «По звездам» (с. 311, статья «О русской идее»). Эту мысль в обобщающей форме можно выразить так: когда мировые события идут по земле, они бросают вперед себя свою тень.¹² Реальный смысл этой красноречивой мысли-метафоры ясен. Применяя ее к «Поэме без героя», я сказал, что творческий подвиг Ахматовой — в том, что она проникновенно показала образ праздничного, маскарадного Петербурга 1913 года (год кануна!) поэтически перестроенным и переосмысленным под наитием этой грозной тени надвигающихся войны и революции. (О второй мировой войне в первой редакции поэмы еще не могло быть речи). Именно об этой «тени», поэтически тождественной с «гулом», говорится в поэме уже на самых ранних этапах ее создания:

И всегда в духоте морозной —
Предвоенной, блудной и грозной —
Потаенный носился гул.
Но тогда он был слышан глухо,
Он почти не касался слуха
И в сугробах невских тонул (436)

С воздействием этой роковой «тени» и самих реальных событий, которые за нею последовали, — думал я и, кажется, сумел это выразить, — связаны в поэме в конечном счете и зловещее освещение, и призрачность, «кажимость» ее персонажей, теряющих свое объективное бытие, и чувство судьбы, обреченности, и суд совести. Это было расширение и объективизация того моти-

¹² Впервые В. Иванов привел этот афоризм в своей статье «Из области современных настроений» (Весы, 1905, № 6).

ва, который пока еще в чисто субъективной форме прозвучал у Ахматовой в «Белой стае»:

Во мне еще, как песня или горе,
Последняя зима перед войной.

В принадлежащем мне списке поэмы 1943 г. это двухстишие стояло в качестве эпиграфа перед «Вступлением» к поэме. В 1946 г. Ахматова, просматривая мой список, вычеркнула этот эпиграф, может быть, слишком личный на фоне общего лиро-эпического течения поэмы. Зато в списке 1946 года и во всех последующих, вплоть до последней редакции, 3-я глава поэмы предварялась новым эпиграфом из стихов М. Л. Лозинского, свободным от личного оттенка, но с такой же исторической проекцией:

То был последний год...

Дополняя свое толкование, я кратко пересказал Anne Андреевне мысли В. Иванова, вложенные в его поэтическую философию «Сон Мелампа» и в авторское к ней примечание.¹³ В. Иванов писал о «ройе» и «антиройе». Эти греческие слова в его контексте обозначают «поток» причинности, исходящий из прошлого и воспринимаемый во времени («ройя»), и причинности, «постулируемой как движение из будущего в прошедшее» («антиройя»), которая условно отождествлялась в названном мною примечании с «целенаправленностью». Вместе с тем я старался по-своему вполне произвольно, конкретизировать эту концепцию, говоря о «причинности», действующей из будущего, как о «влиянии целей», вернее, как о соизмерении настоящего с мыслимыми контурами будущего. В поэтическом произведении, которое создается постфактум, эти контуры увиденны автором реализованными. К «Поэме без героя», написанной, когда исторические события уже произошли, это построение, как я думал, может быть применено приблизительно так же, как мысле-образ Моммзена, рисующий тень грядущего. Авторский взгляд сверху, наплыв предчувствий, «затемнения» и «просветления» в движении текста-монолога, все это является опосредственным отражением в поэме будущего, проясняющего и карающего. Говоря это, я представлял себе, что историзм «Поэмы без героя», каким бы существенным он ни казался в отношении к творчеству Ахматовой во всем его объеме, по существу все же ограничен. Я видел, что сфера поэмы — душевно-духовная и отчасти бытовая культура, ее *couleur locale* и *couleur temporelle*, ее самостояние, но что прямая мысль о реальных причинно-следственных связях с историей в социальном смысле, с историей страны, в поэме почти

¹³ Вячеслав Иванов. *Cor ardens*. М., 1911, т. 1, с. 105.

отсутствует, едва лишь подразумевается. Точнее, она заменена неопределенно лирическим восприятием «настоящего», ситуации 1913 года (для автора — уже прошлого) «в тени» будущего — поэтическая реальность, над которой возвышается образ темной Судьбы (о Судьбе — моя позднейшая добавка, так как о ней сказано лишь в последней редакции поэмы). И наконец, думается мне уже теперь, что в этом обобщенном подходе — и право автора, и условие его удачи, предопределенные его возможностями, его горизонтом, общеромантическим ракурсом изображения и своеобразием жанра.

Ахматова отнеслась к моей вольной импровизации на основе мыслей В. Иванова с полным сочувствием и, видимо, прочно запомнила образный моммзеновский афоризм (возможно, и вполне вероятно, что он пришел к ней и без моей «подсказки»). Она и позже вспоминала наш разговор. В мемуарном этюде о Модильяни (1958—1964) она воспроизвела моммзеновский образ (без имени Моммзена). И — что самое интересное — она ввела в последующие редакции своей поэмы, наряду с прежним упоминанием о «гуле» (ср. блоковское признание о «гуле» и, в другом месте, — о «шуме» «от крушения старого мира»), стихи о приближающейся тени грядущего, которых в раннем списке еще не было. В хранящейся у меня авторизованной копии 1946 года они уже присутствовали:

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Становилось темно в гостиной,
Жар не шел из пасти каминной
И в кувшинах вяла сирень.

В окончательном тексте — иначе, еще сильнее:

Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.

3

Тема «Поэмы без героя» в наших разговорах с Анной Андреевной подымалась много раз. Она читала мне новые строфы и строки и поясняла некоторые частности. Она продолжала размышлять о поэме, не только работая над нею, но и окончив свою работу. В последние годы она обратилась ко мне с лестной для меня просьбой произнести вступительное слово к поэме, которая должна была быть прочитана в ленинградском Доме писателя

(чтение не состоялось). С огорчением должен признаться, что, несмотря на свой интерес к поэме и даже привязанность к ней, я оставил об этих разговорах с Ахматовой не много записей, а в точности того, что запоминал без записей, в некоторых случаях сомневаюсь.

Лишь в августе 1962 года, после большого перерыва, я записал насколько мог точно ее обобщающие высказывания о поэме. Из них можно заключить, что Ахматова пришла в своих размышлениях к более или менее определенным историко-литературным формулировкам. «Моя поэма, — сказала она, — стоит между символистами (а они — рационалисты, скрывающие свой рационализм)¹⁴ и футуристами — Хлебниковым и молодым Маяковским с их «самовитым словом». Моя поэма связана также с классикой, с гофманианой. Это — антионегинская вещь, и здесь — ее преимущество. Ведь «Онегин» «испортил» <т. е. лишил индивидуального лица. — Д. М.> и поэмы Лермонтова и «Возмездие» Блока».

Эти краткие формулы определяют место, которое, по мнению Ахматовой, занимает поэма среди литературных направлений начала века. Последняя часть замечаний Анны Андреевны, где затрагивается соотношение «Поэмы без героя» с поэмами Лермонтова и Блока, интересна, но, как мне представляется, не вполне справедлива — обсуждать этот большой и сложный вопрос я здесь не буду.¹⁵ Но о первой, услышанной мною части высказываний Ахматовой стоит сказать несколько слов.

Прежде всего нужно отметить, что Анна Андреевна, упомянув о символистах и футуристах, даже не обмолвилась об акмеизме, к которому прежде принадлежала. Действительно, «Поэма без героя» была далека от акмеистских канонов, хотя слово в ней впитало в себя и акмеистский опыт — было крепче и конкретней, чем у символистов. Ахматова, как и Мандельштам, давно отошла от поэтики акмеизма. Если пользоваться обиходным словоупотреблением, можно сказать, что Ахматова в своей поэме в эстети-

¹⁴ Мысль Ахматовой о рационалистическом начале в символизме, если не придавать значение заметному заострению в формулировке этой мысли, относительно справедлива. Ср., например, характеристику Андреем Белым своего раннего творчества: «Я сознательно вкрапывал образ в логическую мысль»; «чистоту *«лирики»* в себе сознательно нарушал порою, вваливая в переживание тяжелую артиллерию мысли» (Белый А. Комментарии к переписке С. Блоком. Ср. также в одной из черновых заметок И. Ф. Анненского (поздний период): «... Жизнь абутирует к литературе. Самое ценное, единственно ценное есть мысль...» (Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. — Памятники культуры. Новые открытия, Л., 1983, с. 146).

¹⁵ Эти замечания Ахматовой я уже приводил в статье «Ахматова о Блоке» (Звезда, 1967, № 12). Принадлежащие ей суждения на данную тему содержатся также в ее интервью, записанном Д. Хренковым (Литературная газета, 1965, 23 ноября).

ческом отношении оказалась значительно «левее» акмеизма и несравненно шире его.

Анна Андреевна признавала, что «Поэма без героя» сопричастна классике. Однако она не выдвигала эту сторону своей характеристики на первый план. «Гофманиана», о которой Ахматова говорила, действительно широко представлена в «Поэме без героя», но при всем своем огромном значении в классической литературе, не занимает в ней, тем более в русской поэзии, центрального места, а в поэму Ахматовой вошла скорее в блоковском, чем, например, в гоголевском преломлении. Тесно сплетенный с «гофманианой» «петербургский миф», пронизывающий «Поэму без героя» до самой ее глубины и созданный в XIX столетии, пришел в творчество Ахматовой преображенным литературой начала нового века («Петр и Алексей», «Петербург» Белого, поэзия Блока). Сказались и влияние романтической поэмы и романтической мистерии, и словесно-тематические связи с Пушкиным, Достоевским, Гоголем («цитаты» из них — в тексте, эпиграфы из Пушкина). Но эти связи не приобрели решающего значения в формировании содержания, жанра, композиции и стиля поэмы.

Даже от характернейшего для Ахматовой «пушкинизма» или, глубже, от «пушкинского начала» здесь несравненно меньше следов, чем, например, в «Возмездии» Блока. Можно в основном согласиться с Ахматовой, что «Поэма без героя» в целом — «антионегинская вещь», хотя некоторые особенности «Евгения Онегина» (литературные реминисценции, широта ассоциаций, стиль авторских примечаний и пр.) мы в ней находим. Не случайно Ахматова вообще решительно восставала против прямого следования классическим образцам, будь то большие формы или лирика. В качестве отрицательных примеров зависимости от далекого прошлого (от «Евгения Онегина») она, как мы видели, назвала поэмы Лермонтова и Блока (зависимость эта, с моей точки зрения, — отнюдь не прямая). Но наиболее ярким примером в этом ряду была для Анны Андреевны поздняя поэзия Заболоцкого. Не отрицая ее отдельных достижений, Ахматова в устном отзыве называла ее в целом чуть не сплавом фрагментов, заимствованных у русских классических поэтов XVIII—XIX столетия. В «Поэме без героя» негодование «Редактора», который был выведен в «Решке» как антагонист Автора, в сущности, вызвано отступлением поэмы от классической ясности (кстати говоря, этот «Редактор» во многом напоминает Автора, носителя педантического «здорового смысла» в блоковском «Балаганчике»).

Ахматова признавала, что символизм является одной из координат, определяющих место ее поэмы в литературе. Однако, как можно заключить из записанных мною слов Анны Андреев-

ны, ее не устраивал «скрытый рационализм» символистов (конечно, не он один). Можно быть уверенным, что она имела в виду не столько «рационализм» в прямом значении этого слова, сколько умозрительность, отвлеченную идеологическую концептуальность символизма, в том числе и мистические концепции. Отталкивание от всяческого «концептуализма», рационалистического или мистического, по-видимому, и заставило Ахматову в свое время сочувствовать высказыванию В. Иванова, — вообще говоря, ярко выраженному концептуалисту, — о «глухонемой» связи вещей (об этом речь шла выше).

В поэме Ахматовой «рационалистический» нажим действительно отсутствовал. Его не было в ней даже в той мере, в какой он проявлялся в замысле блоковского «Возмездия» — произведения, по своей духовной направленности родственного «Поэме без героя» (мысль о возмездии), несмотря на глубочайшие различия между ними.¹⁶ Идеино-концепционная основа «Триптиха» и, прежде всего, фабульное действие, которое ее выражало, не выдвинуты вперед, оттеснены лирическим монологом и образами эпохи, т. е. скорее потенциальны, чем актуальны. Лирическая стихия преобладает в поэме над рационалистически-конструирующим началом, и мера этого преобладания превосходит меру, утверждаемую в символистской поэтике (в словах Ахматовой о том, что символисты — «рационалисты, скрывающие свой рационализм», как я уже писал, нельзя видеть одно лишь преувеличение).

Можно приблизительно угадать и то, что думала Анна Андреевна, упоминая о Хлебникове. Мне не кажутся перспективными попытки искать в «Поэме без героя» переклички с отдельными мотивами и сюжетами Хлебникова. Правда, в 3-й главе ранней редакции поэмы был поставлен снятый впоследствии эпиграф из его стихов и какие-то единичные совпадения в текстах обоих поэтов можно найти. Но это — более или менее случайные факты, на которые, как сказано у Данте, стоит «взглянуть и пройти мимо». Они не меняют нашего общего представления об ориентировке поэмы. Творчество Ахматовой, даже в поздний период его развития, по своей словесной и тематической фактуре очень далеко от поэзии Хлебникова, и нам полезнее сопоставлять не столько частные темы и словосочетания, извлеченные из произведений того и другого поэта, сколько их видение мира (скорее, контрастное), их миры и методы в целом.

¹⁶ «Поэма без героя» и «Возмездие» соприкасаются не только в идее «возмездия», но и в теме (говоря упрощенно: «духовный кризис русской интеллигенции») и даже в *ограничении* этой темы: в обеих поэмах явлен лишь узкий круг интеллигентской элиты, которая не может представлять русскую интеллигенцию в целом, тем более народную Россию. И все же потенциальная возможность расширенного подхода к изображаемому присутствует в обеих поэмах, в первую очередь, в «Возмездии».

Хлебниковское речетворчество, языковой «инфантилизм» (даже своего рода языковой «руссоизм»!), его стремление отыскать на дне слова или звука, в «черноземе духа» (Хлебников) источник древней и вечной мудрости, не имеют прямых аналогий с языковым мышлением Ахматовой. «Хлебников», о котором шла речь у Анны Андреевны, — очевидно, не Хлебников, а только обобщение, эмблема поэтически значимого пути. Объединить под одним знаком таких несхожих поэтов, как Хлебников и молодой Маяковский, она могла, лишь отвлекая от их индивидуальности и намеренно для данного случая их редуцируя. Образ Хлебникова-поэта Ахматова в своем высказывании, думается, так же абстрагировала, как сам Хлебников в своих стихах абстрагировал представление о Лобачевском, отодвинув его от реального Лобачевского со всеми особенностями его математической теории и превращая его в символ. «Путь Хлебникова» в таком условном его понимании ведет не к «самовитому слову», осмысленному в духе раннего футуризма, прежде всего, Крученых, не к обнаженной фонетике, не к смысловой сдвинутости, не к неологизмам, но к углубленно-внимательному, обостренному отношению к слову без всякой поэтической экзотики. Он ведет вместе с тем к радикальному ослаблению «рационализма», «понятийности» языка, даже тех относительных, которые мы находим в символизме.

К «Хлебникову» в таком смысле, то есть взятому в отвлеченном значении, как некая обобщенная эмблематическая позиция в поэзии (разумеется, не к его поэтической индивидуальности), частично приближался Мандельштам, например, в полюбившихся Ахматовой «Стихах о неизвестном солдате». А наряду с ним, и Пастернак. Кузмин, которого молодой Хлебников называл своим учителем, в свою очередь продвинулся на многих страницах своего сборника «Форель разбивает лед» в «сторону Хлебникова». То же можно сказать о Цветаевой с ее эзотерической «Поэмой воздуха» и даже отчасти о самой Ахматовой (поэма «Путем вся земля»). Ближе всех этих авторов к поэтике Хлебникова, и здесь уже к Хлебникову без кавычек, подошли такие обернуты, как Хармс и Введенский, его прямые и последовательные продолжатели. Все эти поэты дают в своих опытах **очень разные** решения, но эти решения тем не менее условно и относительно объединяются, хотя бы такими профаническими понятиями, пригодными чаще всего лишь для первого приближения к поэзии, (ими, впрочем, не пренебрегал и сам Хлебников¹⁷) как «непонятность», или «кажущаяся непонятность», или «крайняя сложность».

В «Поэме без героя» мы, конечно, не найдем иррационализма или «самовитого слова» или «зауми» в той степени реализации,

¹⁷ Хлебников В. Собр. произв. Л., 1933, т. V, с. 225—226.

которую находим у Хлебникова, хотя и его поэзия, конечно, остается смысловой. (В художественном творчестве, если оно таковым является, эта реализация и вообще не может быть доведена до предела). Не случайно крайняя степень отхода от «смысловой поэзии» отождествлялась Ахматовой с отходом от поэзии вообще. В «Листках из дневника» 1959 года Анна Андреевна выражает огорчение, что Цветаева в «Поэме воздуха» *«ушла в заумь»*, т. к. *«ей стало тесно в рамках Поэзии»* <Курсив мой. — Д. М.>.¹⁸ В тех же «Листках» она замечает, что в наше время существует и другой трудный, но верный путь — поэзия «точного слова».¹⁹ Но эти мысли Ахматовой вполне совмещались с ощутимым в ее поэме креном к «иррационализму», недоговариванию, поэтической шифровке, например, в «Посвящениях». Такой крен становится особенно очевидным, если сравнить текст поэмы с прежними стихами Ахматовой, с их не просто простотой, с их трехмерной ясностью, в которой «дневной разум» бесспорно преобладал над «возмущенным мраком» (Баратынский), наплывами «ночного сознания». Только все это имеет у нее, по-видимому, лишь малое отношение к руслу хлебниковских эстетических исканий и, в основном, определяется традициями символизма.

Содержащиеся в поэме признания о том, что «у шкатулки тройное дно» (373), о «симпатических чернилах», которые применяет автор (373), о «зеркальном письме» (373), в вариантах — о «тайнописи», «криптограмме», «лунатизме» (430), — не пустые декларации, хотя и чужды поэтическому миру Хлебникова. В какой-то мере, хотя и не приводящей к совпадению, ей было ближе то, что стояло за стихом Мандельштама о «блаженном, бессмысленном слове», которое впрочем не было бессмысленным ни у самого Мандельштама, ни тем более у нее, а только уводило от однозначного, логизированного смысла. Повторяю: хлебниковский принцип «самовитого слова», о котором упомянула Ахматова, вряд ли сыграл в ее поэме существенную роль.

«Иррационализм», во всяком случае антирационалистичность, тайнопись проявились в «Поэме без героя» столько же в отношении к слову, сколько и в тематическом аспекте. Эти свойства поэмы мы находим в многозначной подаче тем и образов (прежде всего, в двоящемся реально-призрачном образе Петер-

¹⁸ С ахматовским определением «Поэмы воздуха» согласиться нельзя, но оно вполне объяснимо противостоянием основ поэтического зрения обоих авторов в поздние годы их жизни, их «закрытостью» друг для друга. См. интересную статью: Гаспаров М. Л. «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации. — Труды по знаковым системам, 15. Тарту, 1982. (Учен. зап. Тартуск. гос. ун-т, вып. 576). Кроме того, следует прибавить, что смысл слова «заумь» в обиходной литературной речи — подвижный, допускающий изменение, в зависимости от позиции употребляющих это слово.

¹⁹ Запись Ахматовой опубликована в кн.: Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. М., 1982, с. 436—437.

бурга), в «поэтическом воздухе», в максимальном использовании «реквизита таинственного» («тайна», «сон», «маски», «зеркальность», «двойничество», «Владыка Мрака», «тень без лица и названия»), в зыбкости очертания персонажей и границ между ними, в нераскрытых намеках, в многозначности слов и умолчаний, в повествовательных и логических разрывах, в зазорах, отделяющих друг от друга словесные блоки (дискретность). Этими особенностями поэма сближается с символистскими традициями, особенно с творчеством Блока, разумеется, в несравненно большей мере, чем с Хлебниковым. Не случайно Ахматова занесла в свою записную книжку отзыв о «Поэме без героя» В. М. Жирмунского, увидевшего в поэме «исполнение мечты символистов», которым не удалось осуществить в своих произведениях то, что удалось Ахматовой («магия ритма, волшебство видения»).²⁰ В той же записной книжке Ахматова выписала и применила к своей поэме характернейшие для символистской эстетики слова Блока о том, что голос Комиссаржевской «звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов».²¹

Ахматова к началу работы над поэмой была уже далека от акмеизма и осторожно, под прикрытием вполне обоснованного скепсиса, обращалась к символистскому опыту. Но она не растворялась в этом опыте, отнюдь не копировала его, а лишь пользовалась им, преломляя его открытия, мотивы, лирическую тональность, в первую очередь — блоковские. Это сыграло значительную роль в процессах обновления поэтического мира, характеризующих ее творчество последнего периода.

Не знаю, могла бы повторить Анна Андреевна в 1962 году то, что она говорила в 1941 о том, что ее поэма «полемична к символизму». В автокомментарии, который я слышал от нее в августе 1962 года («Моя поэма стоит между символистами и футуристами...»), не только не было такого повторения, но скорее чувствовался переход к другому отношению к символизму, лишенному явной полемической окраски. Но если даже, во избежание «буквализма», отказаться от сравнения этих двух высказываний Анны Андреевны и заключить (это, очевидно, так и было), что немалая доля скептического отношения к символизму у нее оставалась до конца, этот скепсис и отдельные критические оценки объяснить не трудно. Ахматова не хотела подводить свое творчество под литературную рубрику, какой бы она ни была, в

²⁰ Приведено в статье Тименчик Р. Д., Лавров А. В. Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского дома. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976, с. 76. Этот отзыв Жирмунского, по-видимому, очень понравился Ахматовой. По крайней мере, Аманда Хейт в своей книге об Ахматовой (Amanda Haight. Anna Akhmatova, A Poetic Pilgrimage. Oxford university press, 1976, p. 185) рассказывает, что в разговоре с нею Анна Андреевна процитировала этот отзыв с гордостью.

²¹ Сообщено в той же статье Р. Д. Тименчика и А. В. Лаврова, с. 76.

данном случае — под рубрику символизма. И она имела к этому реальные основания, о которых можно судить прежде всего по тексту поэмы. Мы должны признать, что «суд совести», который пронизывает поэму насквозь, ее «историчность», трактовка личности таких символистов, как Блок и Кузмин, во многом отделяют поэму от господствующей в символизме идеологии и его сложившегося этикета мнений. Так в поэме Ахматовой сказываются и влияния символизма, и необычные для него, противостоящие этим влиянием тенденции.

То, о чем говорилось на этих последних страницах, — не более, чем попытка уловить и выяснить мысли Ахматовой о трех «тсчках отсчета», определяющих место «Поэмы без героя» в смене направлений русской поэзии. Расстояние поэмы от каждой из этих точек, конечно, должно быть выведено из ее сравнительного анализа. Такой анализ выявил бы типичные черты поэмы и дал бы возможность подойти к решению еще более трудной задачи, связанной с ним, но и выходящей за его пределы, — к характеристике этой поэмы как явления индивидуального, единственного в своем роде.

СОДЕРЖАНИЕ

З. Г. Минц. «Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока	3
В. В. Мерлин. «Снежная маска» и «Двенадцать» (К вопросу о святочных мотивах в творчестве Блока)	19
В. С. Федоров. Блок и Гете	29
Л. Л. Пильд. Из творческих связей Ал. Блока и А. Белого в период «Распутий»	43
С. К. Кулюс. Ранний Брюсов о поэзии и философии Вл. Соловьева .	51
Т. Ю. Хмельницкая. Литературное рождение Андрея Белого	66
Е. Г. Мельникова, М. В. Безродный, В. М. Паперный. Медный Всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург»	85
В. Ю. Митрошкин. Андрей Белый — исследователь поэтической лексики	93
Р. Д. Тиленчик. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х гг.	101
И. М. Семенко. Развитие метафор в «Грифельной оде» Мандельштама (От черновых вариантов к окончательному тексту)	117
Д. Е. Максимов. Несколько слов о «Поэме без героя»	137

Ученые записки Тартуского государственного университета.
Выпуск 680.

А. Блок и его окружение.

Блоковский сборник VI.

На русском языке.

Тартуский государственный университет.

ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18.

Ответственный редактор З. Г. Минц.

Корректор И. Пауска.

Сдано в набор 18. 01. 1983.

Подписано к печати 05. 03. 1985.

МВ 01454.

Формат 60×90/16.

Бумага печатная № 2.

Высокая печать. Литературная.

Учетно-издательских листов 10,75.

Печатных листов 10,0.

Тираж 800.

Заказ № 195.

Цена 1 руб. 60 коп.

Типография им. Х. Хейдеманны, ЭССР, 202400,

г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III

7—2

Цена 1 руб. 60 коп.

XVI
9
L90

TARTU ÜLICOOLI RAAMATUKOGU



1 0300 00066277 7